

# Architekt Maksymilian Goldberg (1895–1942)\*

Emilia KIECKO

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski  
<https://orcid.org/0000-0003-4612-3068>

**ABSTRAKT** Maksymilian Goldberg był jednym z najważniejszych międzywojennych architektów warszawskich. Wraz z Hipolitem Rutkowskim brał udział w licznych konkursach architektonicznych i realizował głównie projekty budynków mieszkalnych oraz wnętrz. Angażował się w działalność organizacyjną i społeczną środowiska architektów jako współorganizator i aktywny członek SAP i SARP oraz założonej przez architektów związanej z miesięcznikiem „Dom – Osiedle – Mieszkanie” Poradni Budowlanej świadczącej usługi mniej zamożnym klientom. Był również teoretykiem architektury, którego w większości nieopublikowane koncepcje teoretyczne stanowiły inspirację dla idei zawartych w traktacie Bohdana Lacherta *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej* (1960). Artykuł zarysowuje obraz bogatej twórczości, przede wszystkim projektowej, ale też teoretycznej Goldberga, która wciąż jeszcze czeka na monograficzne opracowanie i właściwą ocenę.

**SŁOWA-KLUCZE** Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, architektura polska, architektura modernistyczna, architektura II Rzeczypospolitej, architektura Warszawy, modernizm, teoria architektury, historia architektury

**ABSTRACT** *The Architect Maksymilian Goldberg (1895–1942)*. Maksymilian Goldberg was one of most important interwar architects active in Warsaw. Together with Hipolit Rutkowski, he successfully participated in several architectural competitions, mainly concerning designs for residential buildings and interiors. He was involved in organisational and social activities in the architectural milieu as a co-organiser and active member of the Association of Polish Architects (SAP) and Association of Architects of the Republic of Poland (SARP), as well as the Building Advisory Service, a body that provided services to less affluent clients, instituted by architects associated with the monthly magazine “Dom – Osiedle – Mieszkanie”. He was also a theoretician of architecture, whose mostly unpublished theoretical concepts inspired the ideas contained in Bohdan Lachert’s treatise *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej* (1960). The article outlines Goldberg’s oeuvre, primarily in design but also in theoretical concepts, which despite its richness still awaits monographic study and proper evaluation.

**KEYWORDS** Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, Polish architecture, Modernist architecture, architecture of the Second Republic, architecture of Warsaw, Modernism, theory of architecture, history of architecture

MAKSYMILIAN Goldberg należał w okresie międzywojennym do najważniejszych i najbardziej uzdolnionych architektów warszawskich (il. 1). Bardzo aktywny zawodowo, pracował przede wszystkim w spółce z Hipolitem Rutkowskim (1896–1961), uczestnicząc w konkursach architektonicznych (i zdobywając w nich wyróżnienia) oraz realizując głównie projekty budynków mieszkalnych i architektury wnętrz. Był także członkiem i współtwórcą organizacji zawodowych – najpierw Stowarzyszenia Architektów Polskich, potem Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polskiej. Był też teoretykiem architektury – choć jego najobszerniejsza praca na tym polu nie doczekała się jeszcze publikacji. Zajmował się również, być może tylko incydentalnie, scenografią filmową. Biorąc pod uwagę tak szerokie spektrum działalności Goldberga i jego znaczenie dla międzywojennej, przede wszystkim

warszawskiej architektury (które wszakże dopiero oczekuje na właściwą ewaluację), bardzo istotnym przeoczeniem wydaje się fakt, że sylwetka architekta nie stała się dotąd przedmiotem żadnych obszernych opracowań<sup>1</sup>. Niniejszy artykuł ma za zadanie choć w pewnym stopniu przyczynić się do wypełnienia tej znaczącej luki w historiografii polskiej architektury ubiegłego wieku.

#### BIOGRAFIA

Maksymilian Goldberg urodził się 25 grudnia 1895 r. w Warszawie w rodzinie zasymilowanych Żydów – Jakuba i Anny z domu Fleischer (Flajszer)<sup>2</sup>. Jako maturzysta z 1912 r. należał do jednego z pierwszych roczników absolwentów warszawskiej Szkoły Realnej im. Stanisława Staszica. Powstała ona z inicjatywy Stowarzyszenia Techników na fali przeobrażeń, jakie dokonały się na terenie zaboru rosyjskiego po rewolucji 1905 r.<sup>3</sup> Ponieważ

\* Pragnę podziękować za bardzo życzliwą pomoc udzieloną podczas zbierania materiałów do tego artykułu pracownikom Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, Archiwum Politechniki Warszawskiej, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a także Paulinie Godlewskiej. Bardzo dziękuję również Michałowi Dudzie, dyrektorowi Muzeum Architektury we Wrocławiu, oraz Darii Dorocie Pikulskiej za udostępnienie niepublikowanych materiałów Maksymiliana Goldberga znajdujących się w posiadaniu tegoż muzeum.

1. Nazwisko Goldberga przewija się, choć raczej incydentalnie, w wielu opracowaniach polskiej architektury międzywojennej. Nieco więcej miejsca poświęcono mu w: Stanisław Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce* (Warszawa: Budownictwo i Architektura, 1954), s. 96–97; Izabella Wisłocka, *Awangardowa architektura polska 1918–1939* (Warszawa: Arkady, 1968), s. 162–163; Jan Minorski, *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918–1939* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970), s. 223–224; „Biografie”, w: *Awangarda polska. Urbanistyka, architektura 1918–1939 / Avant-garde polonaise. Urbanisme, architecture / The Polish Avant-garde. Architecture, Town-planning*, oprac. Olgierd Czerner et al. (Warszawa: Interpress, 1981), s. 260–261; Katarzyna Uchowicz, *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert*, kat. wyst., Wrocław: Muzeum Architektury (Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2018), s. 252–253; Michał Pszczółkowski, *Architektura Włocławka w latach 1918–1939* (Włocławek: Włocławskie Towarzystwo Naukowe; Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy, 2019), s. 186–187; Beata Chomątowska, *Lachert i Szanajca. Architekci awangardy* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014), s. 251–253; Dymitr Zagacki, „Architekt Maksymilian Goldberg i jego projekt urzędu pocztowego w Baranowiczach”, *Echa Polesia* 62, nr 2 (2019), s. 29–30; Cezary Wąs, „Traktat architektoniczny Bohdana Lacherta. Summa mitów awangardy czy zapis doświadczeń?”, *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica*, nr 35 (2020), s. 100; Olga Szymańska, „Lachert, Sądy na Lesznie i Saska Kępa”, dostęp 30 listopada 2023, <https://www.jhi.pl/artykuly/lachert-sady-na-lesznie-i-saska-kepa,331>. Wyjątkowy na tym tle jest podjęty w 2013 r., ale najwyraźniej zaniechany (ostatnie wpisy z 2019 r.) projekt udokumentowania działalności Goldberga i Rutkowskiego (także jako samodzielnych projektantów) w postaci stworzenia poświęconej im strony „Goldberg & Rutkowski” w serwisie Facebook, dostęp 30 listopada 2023, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100064455711191>.

2. W okresie międzywojennym ojciec architekta był dyrektorem w cyrku braci Staniewskich. Goldbergowie mieli także córkę Janinę (ur. 1897), która poślubiła urzędnika Ludwika Opala; po wojnie oboje opuścili Polskę.

3. Zob. „Przedmowa”, w: *Szkoła im. Stanisława Staszica w Warszawie 1906–1950* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988), s. 7; Tadeusz Woźnicki, „Szkoła w latach 1906–1939” (ibid., s. 13).

w ówczesnej Warszawie nie było jeszcze możliwości studiowania architektury, od razu po maturze zapisał się na Politechnikę Lwowską. Naukę przerwał w 1914 r. z powodu wybuchu wojny, jednak jeszcze przez kilka miesięcy uczęszczał tam na „Kursy architektoniczne”<sup>4</sup>. Później podjął studia w Warszawie w 1916 r., a ukończył je w roku 1922, uzyskując dyplom z architektury monumentalnej. Zanim wstąpił na warszawską Politechnikę, przez pewien okres (od 1915) był współpracownikiem Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, dla którego pod kierunkiem prof. Juliusza Kłosa i najprawdopodobniej wspólnie z Lechem Niemojewskim oraz Stanisławem Brukalskim wykonał zdjęcia pomiarowe pałacu w Łazienkach, teatru Na Wyspie i pałacu Myślewickiego<sup>5</sup>. Także i te studia zostały Goldbergowi przerwane przez wojnę, tym razem polsko-bolszewicką. Do wojska wstąpił w listopadzie 1918 r., służbę w nim zakończył dwa lata później i w końcu 1920 r. zwrócił się do rektora Politechniki o pozwolenie na kontynuację nauki, na co uzyskał zgodę<sup>6</sup>.

Na początku lat 20. Maksymilian ożenił się z Alicją Hartman (1899–1964), córką Szymona Hartmana, łódzkiego lekarza, i Anny Heleny Heiman (Hejman, Hajman). Przez kilka lat studiowała ona malarstwo pod kierunkiem Edwarda Trojanowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Małżeństwo przez całe międzywojnie zamieszkiwało przy ul. Nowogrodzkiej 18. W 1929 r. Goldbergom urodziło się jedyne dziecko, syn Piotr, później tłumacz literatury czeskiej (zm. 2010).

Lata 20. i 30. były dla Goldberga okresem dość intensywnej i wielotorowej pracy zawodowej i organizacyjnej.



1 Maksymilian Goldberg, fotografia z 1916 r., Archiwum Politechniki Warszawskiej, Teczka studiów. Maksymilian Goldberg, sygn. 1623

Najpierw w Stowarzyszeniu Architektów Polskich (SAP), potem zaś w SARP – w założeniu obu tych organizacji brał aktywny udział, a także pełnił różne funkcje czy to w Zarządzie – ogólnopolskim i warszawskim, czy też w komisjach<sup>7</sup>. Angażował się również w prace redakcyjne pisma „Architektura i Budownictwo”. Na jego łamach opublikował w tym czasie kilka artykułów teoretycznych i krytycznych; pisał także do „Przeglądu Budowlanego”<sup>8</sup>. Startował ponadto (niemal zawsze razem z Hipolitem Rutkowskim, czasem zapraszając do współpracy innych architektów, jak np. Juliana

4. Życiorys własny Maksymiliana Goldberga z 12 IX 1916, Archiwum Politechniki Warszawskiej, sygn. 1623; Teczka studiów. Maksymilian Goldberg.

5. Ibid. W życiorysie z 1916 r. Goldberg wskazywał siebie jako jedyne wykonawcę tych prac. Wydaje się jednak, że należy zaufać raczej wspomnieniom Lecha Niemojewskiego, który wymieniał Brukalskiego i Goldberga jako pomocników Juliusza Kłosa, kuratora pałacu w Łazienkach. Goldberg nie jest bowiem nigdzie wymieniany jako samodzielny współpracownik Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości; należy także pamiętać, że w 1915 r. miał on za sobą jedynie dwa lata studiów architektonicznych i kilkumiesięczny kurs. Zob. Wywiad z Lechem Niemojewskim [1950], Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma w Warszawie, sygn. S/350: Spuścizna Anny Kubiak (1908–1959).

6. Podanie z 15 XI 1920, Teczka studiów. Maksymilian Goldberg.

7. M.in. Rewizyjnej i Naukowej w SAP, Reformy Pracy Architektonicznej czy Ustawodawstwa Budowlanego w SARP. Zob. np. Roman Piotrowski, „Życie zawodowe, towarzyskie i stowarzyszeniowe architektów”, w: *Fragmentsy stuletniej historii 1899–1999. Relacje, wspomnienia, refleksje. W stulecie organizacji warszawskich architektów*, red. Tadeusz Barucki et al. (Warszawa: Oddział Warszawski SARP, 2000), s. 39–44.

8. M.in.: „O więcej architektury w urbanistyce”, *Architektura i Budownictwo* 11, nr 1 (1935), s. 2–5; „Gmach Szkoły Nauk Politycznych w Warszawie projektu architekta Romualda Gutta”, *Architektura i Budownictwo* 11, nr 11 (1935), s. 332–337; „Główne tworzywo architektury – przestrzeń”, *Przegląd Budowlany* 8, nr 10 (1936), s. 408.

Putermana czy Bolesława Żurkowskiego) chyba w większości najważniejszych konkursów architektonicznych dwudziestolecia, uzyskując w nich wyróżnienia. Pierwszą nagrodę przyniosły mu projekty budynków drukarni Prasy Polskiej (1926) i więzienia karno-śledczego w Łodzi (1930). Większość realizacji stanowiły jednak budynki mieszkalne, przede wszystkim willowe, poza nielicznymi wyjątkami wznoszone na terenie Warszawy. Ostatnią realizacją Goldberga był otwarty 1 czerwca 1939 r. budynek poczty w Baranowiczach.

Mimo że należał do tego samego pokolenia co awangardowi architekci z Praesensu<sup>9</sup>, a niemal cała jego twórczość (poza projektami konkursowymi na gmachy Sejmu Śląskiego i Muzeum Narodowego w Warszawie, choć je również można stawiać po stronie architektonicznej „nowoczesności”) utrzymana była w stylistyce modernistycznej, formalnie nie zaliczał się do grona awangardystów. Aczkolwiek jego twórczość była przez współczesnych mu krytyków łączona z funkcjonalizmem, była też zauważana i doceniana przez środowisko związane z Praesensem. W drugim numerze wydawanego przez to stowarzyszenie pisma prezentowano zdjęcia budynku Prasy Polskiej wraz z krótkim opisem tej realizacji, a także pochodzący z 1928 r. projekt konkursowy drukarni państwowej<sup>10</sup>. Niewątpliwie były mu również bliskie idee społecznego zaangażowania architektury, głoszone przez młodych, lewicujących architektów. Goldberg współpracował bowiem z miesięcznikiem „Dom – Osiedle – Mieszkanie”, należał też do zorganizowanej w 1932 r. przez skupionych wokół tego pisma architektów Poradni Architektonicznej (zwanej też Poradnią Budowlaną),

której celem było dostarczanie gotowych projektów domów parterowych i piętrowych (także projektów na zamówienie) oraz udzielanie porad z dziedziny budownictwa, architektury, urbanistyki oraz architektury wnętrz tym wszystkim, których nie było stać na skorzystanie z usług wynajętego projektanta<sup>11</sup>.

Po wybuchu II wojny jeszcze przez jakiś czas, jak się wydaje, Goldberg prowadził w pewnym zakresie praktykę projektancką<sup>12</sup>. Według wspomnień sam udał się do getta, w którym, mimo oferowanej mu przez przyjaciół pomocy, pozostał do końca. W zorganizowanej tam szkole technicznej uczył geometrii i historii architektury<sup>13</sup>. Oprócz tego pracował jako projektant w fabryce mebli, z której to 12 sierpnia 1942 r. został wyprowadzony wraz z innymi ludźmi i prawdopodobnie stracony jeszcze na terenie getta. Wraz z Maksymilianem do getta trafili również jego żona<sup>14</sup> i na krótko syn, którym jednak udało się uratować i doczekać pod fałszywymi tożsamościami końca wojny. Bardzo dużą rolę w uratowaniu syna architekta odegrali Irena i Bohdan Lachertowie, którzy wyprowadzili chłopca z getta i zapewnili mu w swoim domu przy Katowickiej tymczasowe schronienie. Alicja Goldberg ukrywała się prawdopodobnie poza Warszawą<sup>15</sup>. Po wojnie ani ona, ani syn nie wrócili do właściwego nazwiska.

#### PROJEKTANT

Jeszcze w czasie studiów Maksymilian Goldberg wystartował w parze z Henrykiem Oderfeldem (1896–1944) w dwóch konkursach architektonicznych zorganizowanych przez Koło Architektów. W pierwszym temacie był pomnik ofiar 1863 r. we Włocławku<sup>16</sup>. Projekt,

9. Szymon Syrkus urodził się w 1893 r., Stanisław Brukalski w 1894, Barbara Brukalska w 1899, Helena Syrkusowa i Bohdan Lachert w 1900, a Józef Szanajca w 1902.

10. *Praesens* 2, nr 2 (1930), s. 74–75.

11. „Poradnia Architektoniczna”, *Dom – Osiedle – Mieszkanie* 4, nr 6 (1932), s. 3–4.

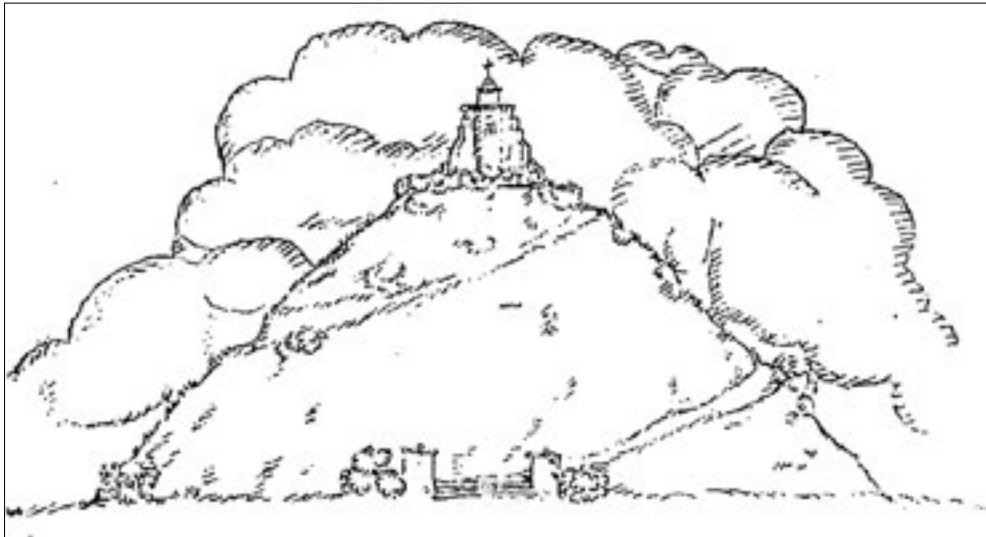
12. Sugeruje to znajdujący się w dotychczas niezainwentaryzowanych archiwaliach przechowywanych w Muzeum Architektury we Wrocławiu rachunek z 22 VI 1940 r., wystawiony Goldbergowi przez budowniczego Władysława Lejmana za remont domu przy ul. Francuskiej 41 należącego do dr. Kazimierza Bojanowskiego.

13. Zob. np. *Pamiętnik Mary Berg. Relacja o dorastaniu w warszawskim getcie*, tłum. Adam Tuz (Warszawa: Prószyński Media, 2016), s. 105, 116. Architektem zatrudnionym w tej placówce był także Jerzy Berliner (1901–1942).

14. Alicja i Maksymilian Goldbergowie mieszkali w getcie na terenie plebanii parafii Wszystkich Świętych wraz z grupą ok. 100 innych Żydów (ochrzczonych i nieochrzczonych), pozostających pod opieką proboszcza, ks. Marcelego Godlewskiego (1865–1945); zob. Karol Madaj, „Duszpasterstwo Żydów-katolików w getcie warszawskim. Ks. Marcelego Godlewski i ks. Antoni Czarnecki”, *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 9, nr 3 (2009), s. 30.

15. Informacja uzyskana od Pauliny Godlewskiej, wnuczki Maksymiliana Goldberga.

16. „Konkurs LVII Koła Architektów na pomnik we Włocławku”, *Przegląd Techniczny* 55, nr 37–38 (1917), s. 316.



2 Maksymilian Goldberg, Henryk Oderfeld, projekt konkursowy pomnika ofiar 1863 r. we Włocławku, 1917. Repr. wg *Przegląd Techniczny*, nr 37–38 (1917), s. 316

mimo że wyróżniony I nagrodą, nie został jednak zrealizowany (il. 2). Zadaniem w kolejnym było zaprojektowanie mebli do czterech pomieszczeń: pokoju dla służby, kuchni, pokoju gościnnego i dziecięcego. Ich praca (meble kuchenne) została zakupiona<sup>17</sup>. Na konkurs ten Goldberg zgłosił samodzielny projekt „kompletu gościnnego”, który również wyróżniono zakupem<sup>18</sup>.

Zainteresowanie meblami i wnętrzarsstwem, a może także chęć sprawdzenia się w nowej dyscyplinie twórczości były być może impulsem, który zaprowadził Goldberga do pracy w charakterze scenografa na planie filmowym. Znanе są tytuły dwóch filmów, dla których stworzył scenografię – *Zazdrość* (1922) i *Otchłań pokuty* (1923), oba w reżyserii Wiktora Biegańskiego<sup>19</sup>. Niestety obrazy te nie przetrwały do naszych czasów, dysponujemy jednak pozytywną opinią o pracy scenografów. W recenzji *Zazdrości* Antoni Słonimski pisał: „Wnętrza i wystawa, w przeciwstawieniu do szablonów dotychczasowych, pełne inwencji i pomysłu, i dobrze harmonizują z całością filmu”<sup>20</sup>. Warto dodać, że wśród międzywojennych czynnych architektów polskich także Szymon Syrkus czy Juliusz Żórawski projektowali

scenografię filmową, wykształcenie architektoniczne mieli zaś bardzo znani zawodowi scenografowie Stefan Norris i Jacek Rotmil.

Maksymilian Goldberg po ukończeniu studiów nie pracował już przy żadnym projekcie z Oderfeldem ani też z żadnym innym architektem pochodzenia żydowskiego, z wyjątkiem jednorazowego partnerstwa z Julianem Putermanem, z którym (obok Hipolita Rutkowskiego) wystartował w 1933 r. w konkursie na szkicowy projekt gmachu dla kierownictwa Marynarki Wojennej w Warszawie. Około 1923 r. rozpoczął trwającą przez kilkanaście lat współpracę projektową właśnie z Rutkowskim<sup>21</sup>. Jak się wydaje, miała ona na celu przede wszystkim ułatwienie obu architektom zdobywania zleceń – sprzyjała temu z jednej strony polska narodowość Rutkowskiego, z drugiej zaś uprawnienia budowlane Goldberga (od 1924) umożliwiające prowadzenie samodzielnej praktyki architektonicznej. Można przy tym zauważyć, że inni znani żydowscy architekci, tacy jak Syrkus czy Lucjan Korngold, dość chętnie projektowali wspólnie z innymi Żydami (pierwszy z Henrykiem Oderfeldem i Edwardem Seydenbeutlem, drugi

17. „Konkurs LXV Koła Architektów w Warszawie”, *Przegląd Techniczny* 57, nr 21–24 (1919), s. 116.

18. „LXV konkurs Koła Architektów”, *Przegląd Techniczny* 57, nr 29–32 (1919), s. 153.

19. Współtwórcą scenografii był Wojciech Stpiczyński, późniejszy polityk i publicysta związany z obozem piłsudczykowskim.

20. [Antoni Słonimski], „Premiera polskiego filmu w Kino-Palace”, *Kurier Polski*, nr 246 (8 IX 1922), s. 5.

21. Przed jej rozpoczęciem Rutkowski pracował m.in. u boku Czesława Przybylskiego przy budowie Teatru Narodowego w Warszawie (1922–1924), w jej trakcie np. z Józefem Łęczycim. Zob. np. Lech Niemojewski, „O warszawskiej architekturze”, *Świat* 24, nr 35 (1929), s. 7.

zaś z Henrykiem Blumem czy Jerzym Gelbardem i Romanem Sigalinem, którzy zresztą prowadzili sprawnie funkcjonującą partnerską pracownię architektoniczną).

Partnerstwo Goldberga z Rutkowskim zakończyło się ok. 1937 r.<sup>22</sup>, a miało to bezpośredni związek z ówczesnymi wystąpieniami antysemickimi, zwłaszcza w środowisku architektonicznym<sup>23</sup> (do czego zresztą Rutkowski sam przyznawał się po wojnie<sup>24</sup>). Już w maju 1937 r. usunięto z zarządu Oddziału Warszawskiego SARP architektów żydowskiego pochodzenia, opowiedziano się wówczas także za wprowadzeniem „paragrafu aryjskiego” do statutu tej organizacji. Został on przyjęty na V Walnym Zebraniu Delegatów w czerwcu 1938 r., na którym również uchwalono, że w konkursach architektonicznych i urbanistycznych mogą brać udział tylko członkowie SARP. „Oczyszczanie” stowarzyszenia z projektantów pochodzenia żydowskiego zakończono w 1939 r., jako pierwszy dokonał tego Oddział Warszawski, usuwając 1 lipca aż 56 osób<sup>25</sup>.

Celem ataków byli przy tym nie tylko sami architekci żydowskiego pochodzenia (w tym imiennie również Goldberg), ale i pracujący z nimi nie-Żydzi<sup>26</sup>. W tej sytuacji zerwanie współpracy obu projektantów z pewnością miało na celu utrzymanie przez Rutkowskiego pozycji zawodowej i tym samym zleceń, być może było też motywowane chęcią uchronienia się przed ewentualnymi represjami ze strony nastawionych antysemicko organizacji zawodowych. Trudno powiedzieć, jak

bardzo dotknęły Goldberga szykany ze strony niedawnych kolegów z SARP, którego był przecież jednym z założycieli. On sam, wedle relacji żony, „całe życie uważał się i był uważany za Polaka”<sup>27</sup>. Jednak, jak chociażby w przypadku Syrkusów, którzy również przede wszystkim akcentowali swoją polską tożsamość (Helena ukrywała swoje panieńskie nazwisko Eliasberg, używając pseudonimu „Niemirowska”), nie miało to większego znaczenia w kontekście dyskryminacji, jakiej zostali poddani<sup>28</sup>.

Być może pierwszym wspólnym projektem Goldberga i Rutkowskiego (do zespołu autorskiego należał również Bolesław Żurkowski<sup>29</sup>) była wyróżniona III nagrodą koncepcja przedstawiona w konkursie na gmach Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego w Katowicach w 1923 r.<sup>30</sup> Pomimo tego, że praca nie okazała się zwycięska, miała pewne szanse na realizację. Selekcjonując spośród nagrodzonych projektów ten, który ostatecznie miałby zostać urzeczywistniony, wybierano bowiem między tym, który stworzyli Goldberg ze swymi partnerami, a finalnie zwyciężkim projektem Kazimierza Wyczyńskiego, Piotra Jurkiewicza i Stefana Żeleńskiego. Kryterium wyboru były kwestie funkcjonalności obiektu i kosztów jego budowy<sup>31</sup>. Warszawscy architekci przedstawili koncepcję gmachu o dyspozycji przestrzennej nieco zbliżonej do krzyża łacińskiego, którego wnętrza miały otaczać kilka różnej wielkości wewnętrznych dziedzińców (il. 3). Architektura

22. Wydaje się, że ostatnimi ich wspólnymi projektami były dom Maciejewiczów i Praporta przy ul. Walecznych 34/36 oraz kamienica Pałów przy ul. Marszałkowskiej 8 w Warszawie zrealizowane w latach 1936–1937.

23. Zob. np. Wąs, „Traktat architektoniczny Bohdana Lacherta”, s. 100.

24. Wywiad z Hipolitem Rutkowskim [1950], Spuścizna Anny Kubiak (1908–1959).

25. Zob. Dariusz Konstantynów, „Żydzi i architektura (z perspektywy polskiego nacjonalizmu lat trzydziestych XX wieku)”, *Kwartalnik Historii Żydów* 9, nr 4 (2009), s. 414–416.

26. Zob. np. Jan Poliński, „Oblicze architektoniczne miast... polskich”, *Prosto z Mostu*, nr 14–15 (1939), s. 22.

27. Życiorys [napisany przez żonę zmarłego Maksymiliana Goldberga Alicję Godlewską], Spuścizna Anny Kubiak (1908–1959), [s. 3].

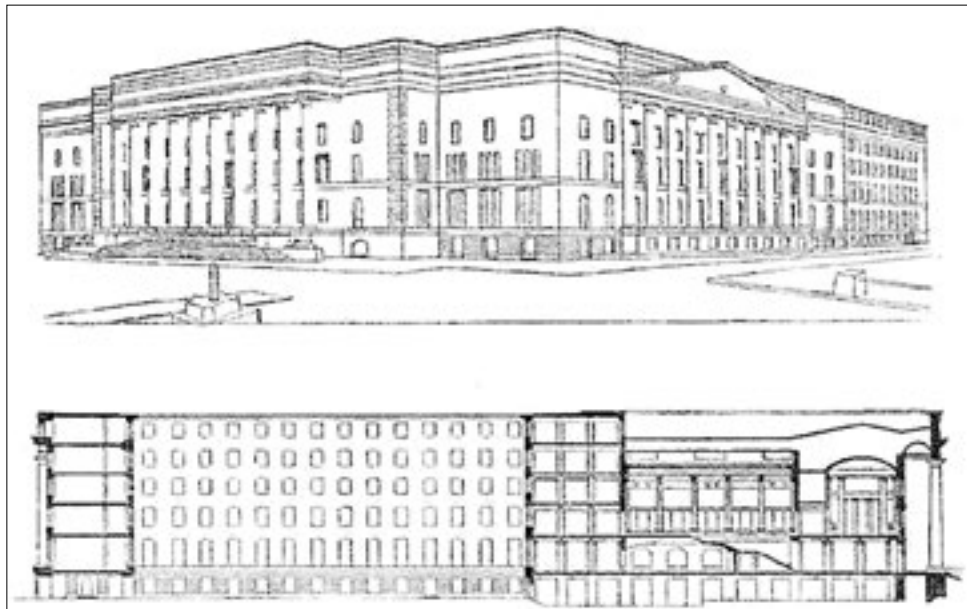
28. Jej ślady pojawiają się w dwóch listach, jakie w styczniu 1939 r. Helena Syrkus wysłała do zagranicznych przyjaciół z CIAM-u: Waltera Gropiusa i Sigfrieda Giediona. Zob. *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*, redakcja Aleksandra Kędziołek, Katarzyna Uchowicz, Maja Wirkus (Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019), s. 73, 75, 77, 79.

29. Być może przyczyną, jaka stała za zaproszeniem starszego kolegi (Żurkowski urodził się w 1886 r.) do zespołu było to, że współnicy nie mieli jeszcze wówczas prawa do prowadzenia robót budowlanych. Analogicznie tłumaczy współpracę Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy ze starszym od nich Lechem Niemojewskim Katarzyna Uchowicz (*Awers/rewers*, s. 49).

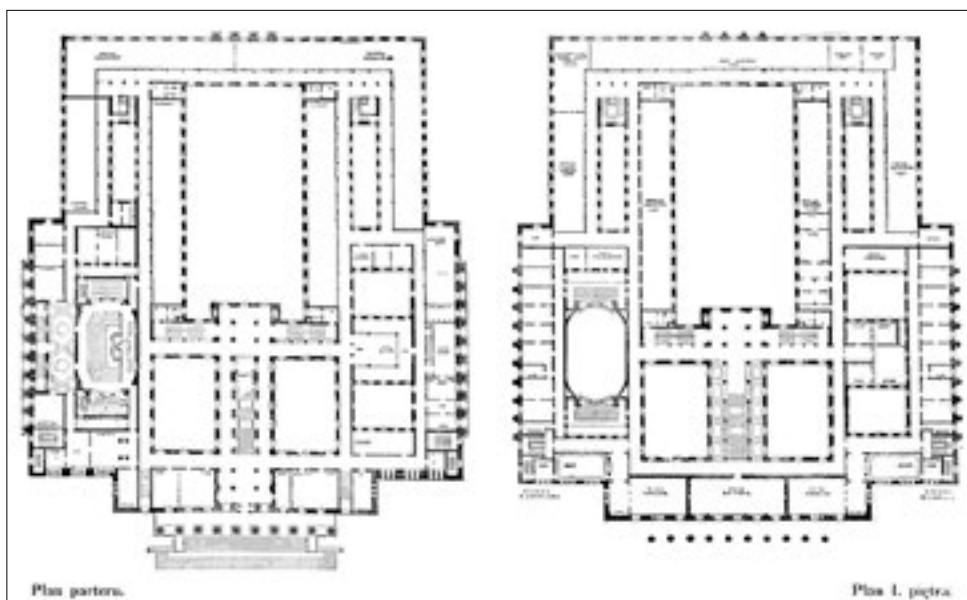
30. „Protokoły Sądu Konkursowego”, *Architekt* 18, nr 6 (1923), s. 55.

31. Zob. Anna Syska, Agnieszka Woźniakowska, „Gmach Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego w Katowicach. Architektura narodowa w formie i treści”, *Estetyka i Krytyka* 9, nr 2 (2012), s. 166.

3 Maksymilian Goldberg,  
Hipolit Rutkowski,  
Bolesław Żurkowski,  
projekt konkursowy  
gmachu Urzędu  
Wojewódzkiego i Sejmu  
Śląskiego w Katowicach,  
widok ogólny i przekrój,  
1923. Repr. wg *Architekt*,  
nr 6 (1923), s. 61



4 Maksymilian Goldberg,  
Hipolit Rutkowski,  
Bolesław Żurkowski,  
projekt konkursowy  
gmachu Urzędu  
Wojewódzkiego i Sejmu  
Śląskiego w Katowicach,  
rzuty, 1923. Repr. wg  
*Architekt*, nr 6 (1923), s. 61



zewnątrza obiektu miała cechować się dużą prostotą i monumentalnością, a także powściągliwością, której brakowało niektórym innym nagrodzonym pracom (np. obu wyróżnionym czwartą nagrodą<sup>32</sup>). Wejście do skrzydła sejmowego zostało zaakcentowane portykiem kolumnowym dźwigającym za pośrednictwem prostego belkowania pełną attykę okalającą budynek. Cofnięte części boczne tej elewacji uzyskały to samo rozwiązanie otworów okiennych środkowych kondygnacji, jakie Goldberg i Rutkowski zaproponowali rok

później w projekcie budynku Muzeum Narodowego w Warszawie – w formie trzech zestawionych ze sobą wysokich prostokątnych otworów. Na wysunięte segmenty bocznych elewacji architekci „nałożyli” monumentalne pilastrowe portyki ustawione na wysokiej kondygnacji cokołowej. W ich tympanonach miały prawdopodobnie znaleźć się herby województwa, choć stwierdzenie tego na podstawie opublikowanego projektu nie jest możliwe. Wysoko oceniona przez sąd konkursowy koncepcja wnętrz została określona

32. Autorstwa arch. Antoniego Kowalskiego z Warszawy oraz Zjednoczonego Przedsiębiorstwa Budowlanego Sp. z o.o. w Mysłowicach. Zob. „Konkurs na gmach Województwa i Sejmu Śląskiego w Katowicach”, *Architekt* 18, nr 6 (1923), s. 55.

przezeń jako nowa, oryginalna i bardzo precyzyjnie opracowana<sup>33</sup> (il. 4). Odmienne niż w pozostałych projektach, Goldberg, Rutkowski i Żurkowski przesunęli salę obrad (o kształcie eliptycznym) do bocznego skrzydła, poprzedzając ją bliźniaczymi szerokimi klatkami schodowymi i paradnym westybulem (od strony dłuższego boku). Jak się wydaje, ich zamysłem było przede wszystkim podkreślenie w większym stopniu funkcjonalnej, a nie reprezentacyjnej strony gmachu.

Wspomniany konkurs na budynek Muzeum Narodowego przyniósł ostatnie znane projekty Goldberga i Rutkowskiego mieszczące się w stylistyce zmodernizowanego klasycyzmu (il. 5). W pierwszej połowie lat 20. jej zastosowanie miało swoje uzasadnienie w głoszonych wielokrotnie postulatach o konieczności nawiązania (także w architekturze) do tradycji I Rzeczypospolitej<sup>34</sup>. Odrodzenie państwowości miało łączyć się z odrodzeniem kulturalnym kraju. Te regeneracyjne tendencje wyrażały się chyba przede wszystkim w rozbudzonym zainteresowaniu architekturą czasów Stanisława Augusta<sup>35</sup>. Dla Goldberga poruszanie się w klasycyzującej stylistyce architektonicznej było zresztą być może tym łatwiejsze, że, jak już wspomniano, uczestniczył w pracach inwentaryzacyjnych trzech gmachów w obrębie Łazienek.

Opracowanie architektoniczne zewnątrz przedstawionych przez Goldberga i Rutkowskiego obiektów było bardzo zbliżone. W obu przypadkach zaproponowali architekturę bardzo surową, odwołującą się raczej do wzorców grecko-rzymskich niż do stanisławowskiego klasycyzmu, choć być może w widoku bocznej elewacji z projektu nr 21 (wg numeracji konkursowej) można by dopatrzeć się dalekiej reminiscencji pałacu w Łazienkach, pozbawionej w zasadzie zewnętrznej

oprawy rzeźbiarskiej czy malarskiej i oddziałującej na widza jedynie powtarzalnym rytmem otworów oraz „dekoracyjnie” potraktowanymi portykami (il. 6). Istotniejsze różnice między oboma projektami ujawniły się dopiero w zaproponowanej w nich dyspozycji rzutów. Ten przedstawiony w pracy nr 20 jest bardzo zwarty i symetryczny, mimo wprowadzenia kilku wewnętrznych dziedzińców (il. 7). Drugi (praca nr 21) jest nieco bardziej złożony, choć cały czas czytelny, z dość wyraźnie zaznaczonym podziałem obiektu muzeum na trzy skrzydła.

Sądowi konkursowemu bardziej spodobał się właśnie ten drugi projekt. Pisano o nim: „Architektura odpowiada przeznaczeniu gmachu, poważna, monumentalna. O ile bryły ogólne są dobrze ustosunkowane, efektowne przy swej różnorodności, poszczególne partie są surowo traktowane. [...] Układ planu prosty, przejrzysty, bardzo dobrze ustosunkowany. Wydzielenie części sal wystawowych zapewnione w wieloraki sposób. [...] Plany dają możliwość rozwinięcia bardzo wymownej architektury wewnątrz, pełnej imponujących efektów”<sup>36</sup>. Sugerowano również skierowanie go do dalszego opracowania. Pierwszy z projektów (nr 20) został zaś doceniony przez komentującego konkurs Aleksandra Ranieckiego, który tę właśnie koncepcję uznał za zasługującą na realizację<sup>37</sup>.

Odejście od stylistyki klasycyzującej w kierunku funkcjonalistycznej nastąpiło (jeśli chodzi o prace konkursowe) w zwycięskim projekcie na drukarnię i biura Prasy Polskiej z roku 1926 (il. 8)<sup>38</sup>. Obiekt ten, ukończony w 1929 r., był uznawany za jeden z pierwszych prawdziwie nowoczesnych budynków stolicy, przynajmniej w takiej skali. Komentujący go zwracali uwagę

33. Ibid., s. 54.

34. Zob. np. Andrzej Szczerski, „4 × nowoczesność. Nowy początek. Modernizm w II RP”, w: *Nowy początek Modernizm w II RP / A New Beginning. Modernism in the Second Polish Republic*, red. Piotr Juszkiewicz, Andrzej Szczerski (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2022), s. 19.

35. Por. np. Jarosław Trybuś, *Warszawa niezaistniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa: Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, Fundacja Bęc Zmiana; Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy, 2019), s. 168.

36. „Protokół III-go posiedzenia sądu konkursowego na gmach Muzeum Narodowego w Warszawie w dniu 20 grudnia 1924 r. (Konkurs na gmach Muzeum Narodowego w Warszawie)”, *Architektura i Budownictwo* 1, nr 1 (1925), s. 30.

37. Aleksander Raniecki, „Konkurs na gmach Muzeum Narodowego w Warszawie”, *Architektura i Budownictwo* 1, nr 1 (1925), s. 28.

38. Zob. np. Anna Dybczyńska-Bułyńska, *Architektura Warszawy II Rzeczypospolitej. Warszawska szkoła architektury na tle przemian kulturowych okresu międzywojennego* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, 2010), s. 193. Por. Wiśłocka, *Awangardowa architektura polska 1918–1939*, s. 163.



przede wszystkim na dobrze rozplanowane wnętrza, podzielone – co ówczesnie było jeszcze pewnym *novum* – przeszklonymi lekkimi ściankami, a także na zastosowaną konstrukcję z niezależnym fundamentowaniem dla wielkich maszyn drukarskich ulokowanych na parterze. Anonimowy autor tekstu opublikowanego w „Architekturze i Budownictwie” pisał: „Rozwiązanie rzutów przez autorów w ogólnych partiach, jak i w poszczególnych ubikacjach może służyć za wzór racjonalnego uwzględnienia potrzeb pracy zawodowej w gmachu i nadaniu jej określonej kierunkowości”<sup>39</sup>. Choć nie wyraził tego wprost, niewątpliwie podkreślał zgodność zaprojektowanych przez Goldberga i Rutkowskiego przestrzeni pracy z koncepcjami Fredericka Taylora, które cieszyły się popularnością wśród awangardowych artystów i architektów międzywojennych także w Polsce<sup>40</sup>, gdzie idee Amerykanina były znane chociażby dzięki Karolowi Adamieckiemu, ale zapewne przede wszystkim za pośrednictwem twórczości takich architektów jak Le Corbusier<sup>41</sup>. Wpływów taylorystycznej koncepcji organizacji pracy można by doszukiwać się w projekcie Prasy Polskiej właśnie w zastosowaniu przeszklonych ścianek dzielących biura redakcji, które pozwalały na swobodną kontrolę wzrokową pracowników (il. 9). Ten ułatwiony nadzór wizualny stanowił jedną z głównych cech przestrzeni biurowych projektowanych zgodnie z zasadami taylorizmu<sup>42</sup>, podobnie jak bardzo klarowny i racjonalny podział funkcjonalny przestrzeni budynku drukarni.

Goldberg i Rutkowski nie podejmowali się raczej zadań z dziedziny urbanistyki, aczkolwiek wystartowali w obu międzywojennych konkursach na

zagospodarowanie placu Saskiego (w 1927 i 1935 r., już po zmianie nazwy na plac Piłsudskiego), proponując ustawienie wieżowca w narożniku przy pałacu od strony ul. Królewskiej (il. 10). Jarosław Trybuś słusznie wiąże ten pomysł z pojawiającymi się w Europie w latach 20. ideami wprowadzania do śródmieść zabudowy wysokościowej, zrodzonymi z fascynacji miastami amerykańskimi<sup>43</sup>. W 1927 r. w Polsce nie istniał jeszcze ani jeden wieżowiec, gdyby zatem koncepcja Goldberga i Rutkowskiego została wybrana i zrealizowana, proponowany przez nich kilkunastopiętrowy budynek byłby prawdopodobnie pierwszym w kraju. Wydaje się, że ów punktowiec miał stanowić wyraźną przeciwwagę dla nieocenionego przez nich Pałacu Saskiego<sup>44</sup>, który w opisie swego projektu z 1935 r. Goldberg i Rutkowski określili jako „bardzo skromny i niezbyt wartościowy”<sup>45</sup>. Za takim wnioskiem przemawia fakt, że planowali oni przeznaczenie tego wieżowca (w koncepcji z 1927 r.) na biurowiec Ministerstwa Robót Publicznych, będącego w ich przekonaniu jednym z głównych motorów unowocześniania kraju. W 1935 r. to właśnie przy tym budynku (konkretnie w jego arkadowym podcieniu) architekci planowali umieszczenie łoża honorowej dla odbierania organizowanych na placu defilad. Warto zauważyć, że nawet jeśli tematem konkursu z 1927 r. było ukształtowanie placu Saskiego jako „pomnika Bojownikom o Niepodległość Ojczyzny”, w wizji Goldberga i Rutkowskiego ten ideologiczny aspekt został właściwie całkowicie pominięty (co słusznie wypunktował Paweł Wędziagolski<sup>46</sup>). Sam zaś projekt wydaje się tylko „pretekstem” do zaproponowania budowy w centrum stolicy wysokościowca, który stałby się widocznym

39. „Budynek drukarni gazetowej i biur sp. akc. «Prasa Polska» w Warszawie”, *Architektura i Budownictwo* 5, nr 12 (1930), s. 445.

40. Syrkus w *Tempie architektury* pisał: „Jeżeli w fabryce obowiązuje zasada jednokierunkowości ruchu, jeśli hasłem wielkiego przemysłu jest: kolejny przebieg wszystkich procesów pracy w jednym tylko kierunku przy możliwie najmniejszej ilości ruchów zbędnych [...]”; zob. Szymon Syrkus, „Tempo architektury”, *Praesens* 2, nr 2 (1930), s. 10.

41. Zob. np. Marta Leśniakowska, „Modulor a sprawa polska. Kanon Le Corbusiera w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych”, *Miejsce* 2, nr 2 (2016), s. 176; Elżbieta Rybicka, „Projektowanie miasta (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)”, *Teksty Drugie* 11, nr 4 (2000), s. 65.

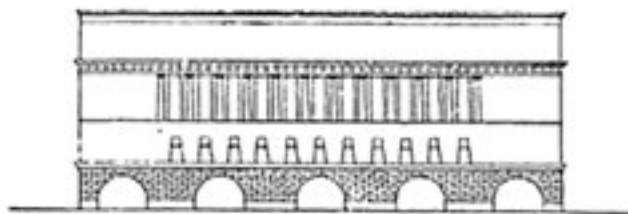
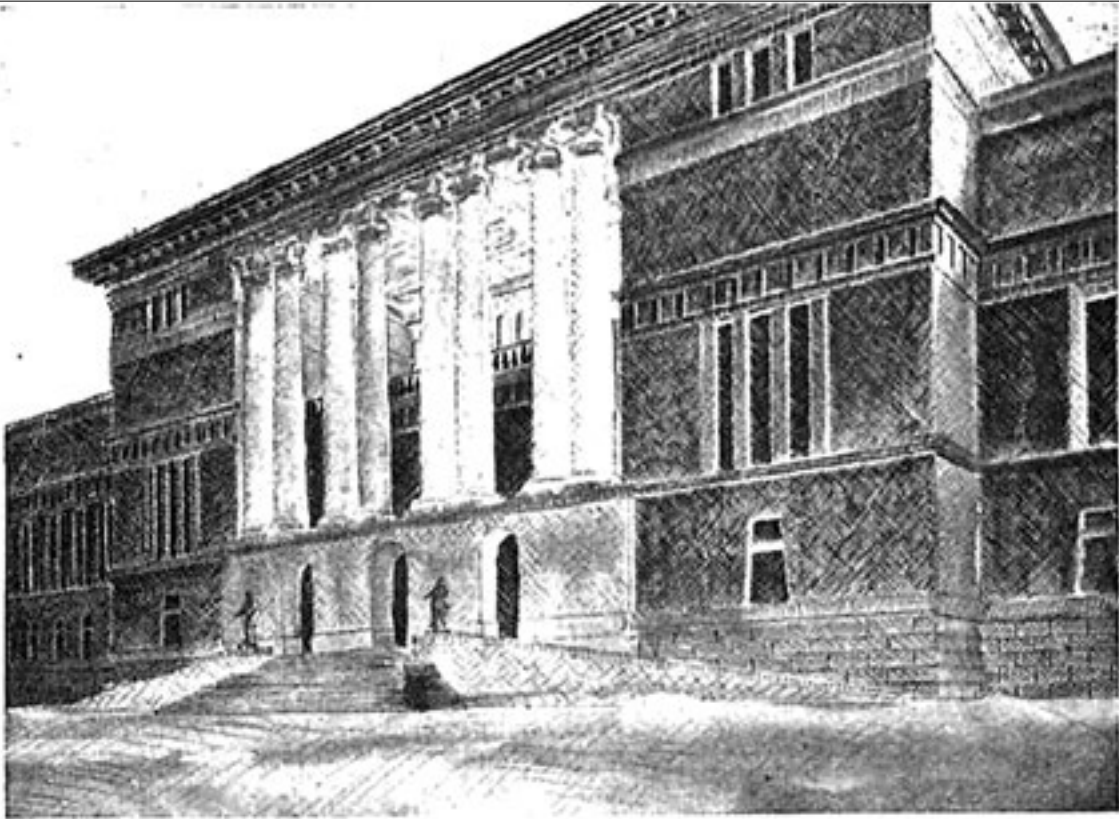
42. Zob. Adam Dzikowski, „Architektura organizacyjna. Pomiędzy strukturą a przestrzenią organizacji”, *Rocznik Lubuski* 41, nr 1 (2015), s. 160.

43. Trybuś, *Warszawa niezaistniała*, s. 176.

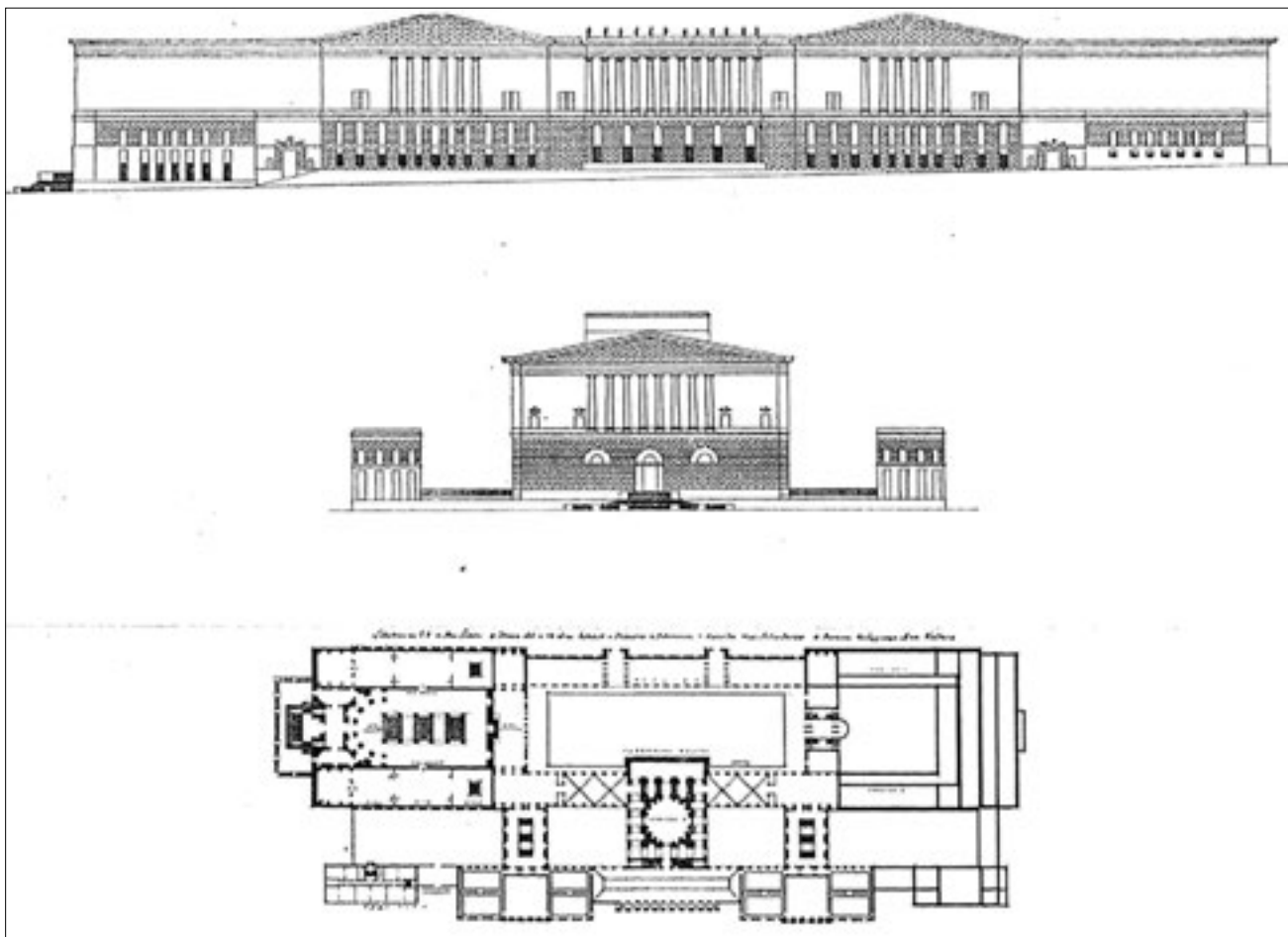
44. Pałac Saski był wówczas siedzibą Sztabu Generalnego. Zob. Dybczyńska-Bułyżsko, *Architektura Warszawy II Rzeczypospolitej*, s. 213–215.

45. „Plac Marszałka Piłsudskiego w świetle konkursu”, *Architektura i Budownictwo* 11, nr 3–4 (1935), s. 85.

46. Paweł Wędziagolski, „Uwagi do projektów regulacji placu Saskiego”, *Architektura i Budownictwo* 3, nr 3 (1927), s. 87.

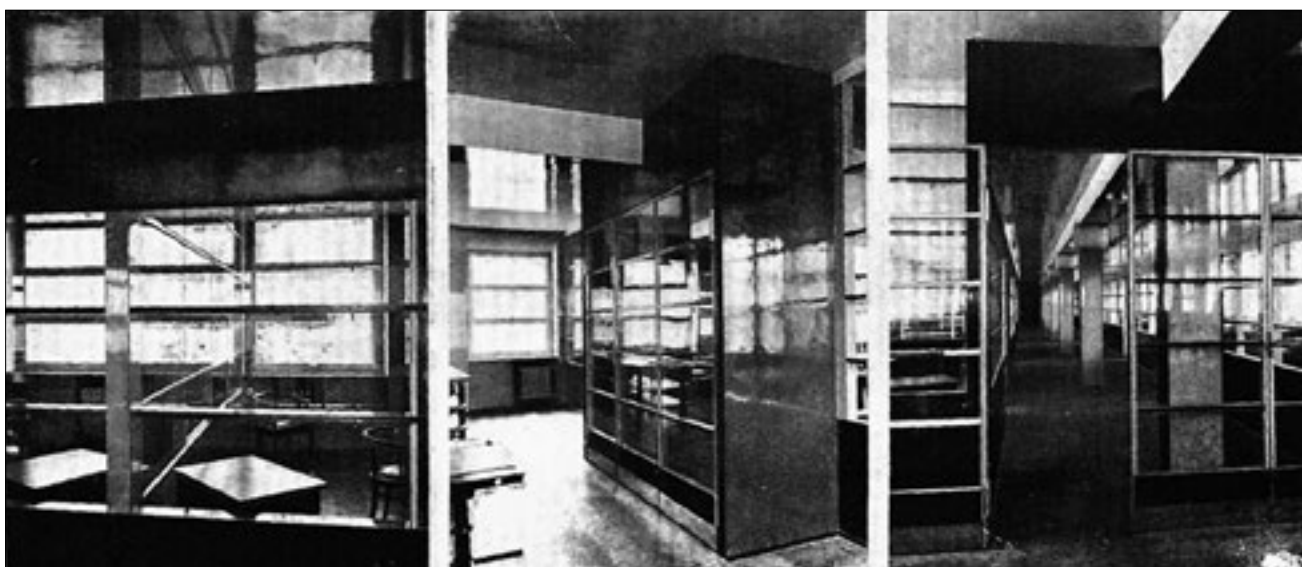


5 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, projekt konkursowy gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie (nr 20), fasada i elewacja boczna, 1924. Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 1 (1925), s. 22



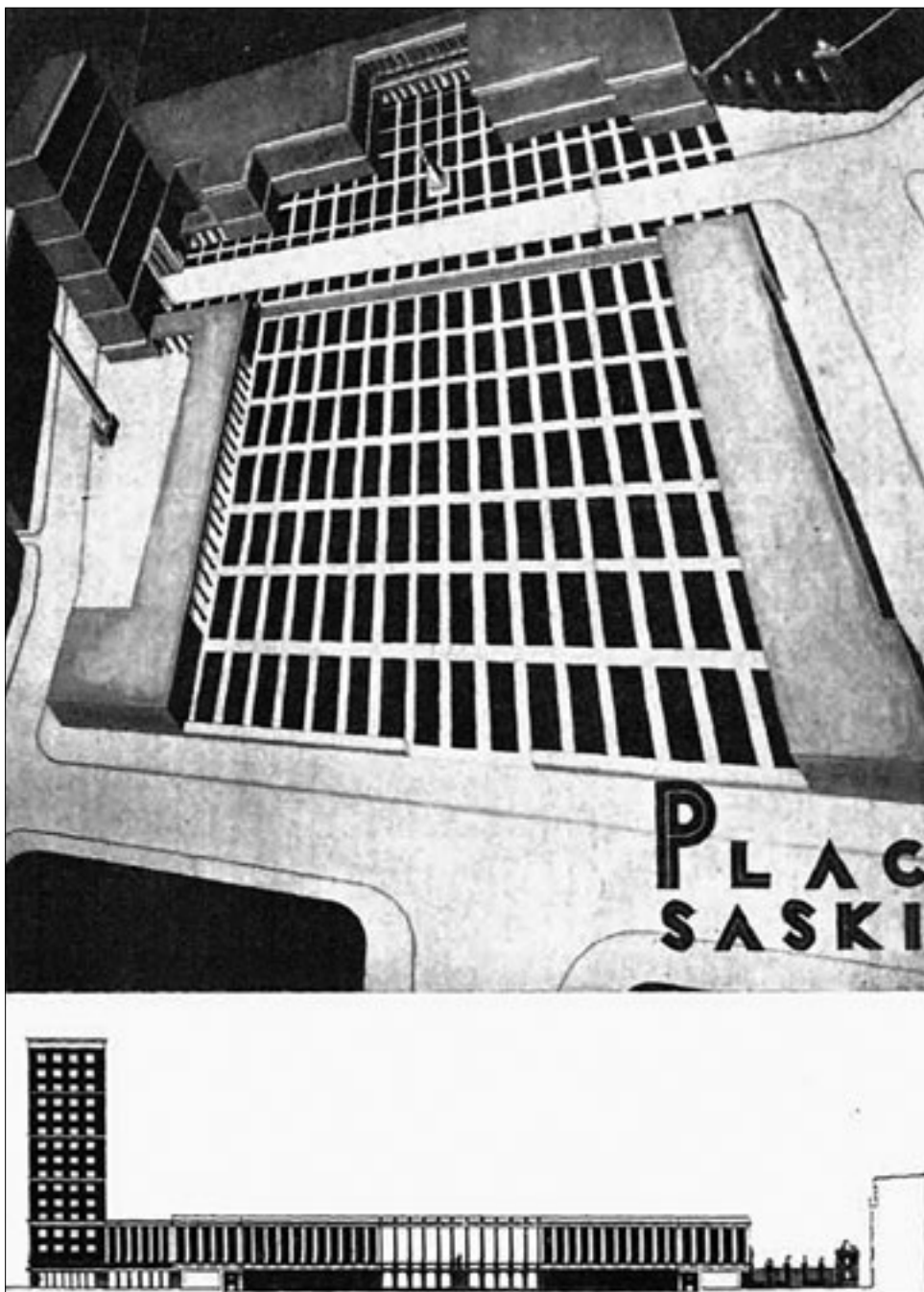
6 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, projekt konkursowy gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie (nr 21), fasada, elewacja boczna i rzut, 1924. Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 1 (1925), s. 23

7 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, projekt konkursowy gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie (nr 20), rzut, 1924. Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 1 (1925), s. 22



8 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, budynek drukarni Prasy Polskiej przy ul. Marszałkowskiej 3/5 w Warszawie, 1926–1929. Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 12 (1930), s. 446

9 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, budynek drukarni Prasy Polskiej przy ul. Marszałkowskiej 3/5 w Warszawie, wnętrza redakcji, 1926–1929. Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 12 (1930), s. 450



10 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, projekt konkursowy ukształtowania placu Saskiego w Warszawie jako pomnika Bojownikom o Niepodległość Ojczyzny, widok ogólny i zabudowa pierzei od strony Ogrodu Saskiego, 1927. Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 3 (1927), s. 93

z wszystkich stron symbolem nowoczesności tego miasta, a zapewne także symbolem modernizowania się państwa.

Motyw wieżowca w twórczości Goldberga i Rutkowskiego powrócił oczywiście w rozstrzygniętym w 1934 r. konkursie na szkicowy projekt siedziby PKO w Poznaniu. Tym razem jednak już w samych

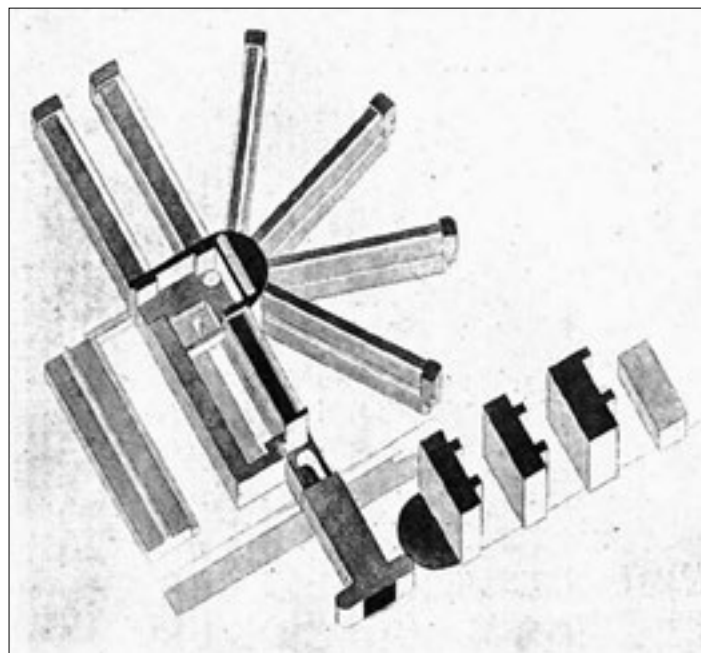
warunkach konkursowych pojawił się postulat, aby ze „względów reklamowo-propagandowych” architekci zaprojektowali właśnie tego typu budynek<sup>47</sup>. Praca Goldberga i Rutkowskiego (il. 11), podobnie jak zrealizowany później (choć w bardzo zmodyfikowanej formie) projekt Jadwigi Dobrzyńskiej i Zygmunta Łobody<sup>48</sup>, została wyróżniona tylko nagrodą pieniężną.

47. „Konkurs P.K.O. w Poznaniu”, *Architektura i Budownictwo* 10, nr 3 (1934), s. 99.

48. Konieczność zmiany projektu wynikała z nieuwzględnienia przez zlecających konkursu poznańskiej ordynacji budowlanej, która dla pl. Wolności, gdzie miał stanąć budynek, przewidywała wysokość obiektów do gzymsu koronującego wynoszącą maksymalnie 17,5 m.



11 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, projekt konkursowy siedziby PKO w Poznaniu, 1934. Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 8 (1934), s. 248



12 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, projekt konkursowy więzienia karno-śledczego w Łodzi, 1931. Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 10 (1931), s. 345

Zwycięska okazała się koncepcja Stanisława Zakrzewskiego i Czesława Wolffa. Zarówno jej forma graficzna, jak i kształt zaproponowanej przez nich wieży wydają się bliskie bardzo popularnym w międzywojniu koncepcjom Hugh Ferrisa, a także pracom przedstawionym w konkursie na budynek „Chicago Tribune” z roku 1922. Wynikało to zapewne z dużej sugestywności tych koncepcji, które zdawały się dobrze przewidywać kształt miast przyszłości. Projektu Rutkowskiego i Goldberga nie można raczej zaliczyć do udanych pomysłów. Narysowany przez nich wieżowiec (czy raczej „deskowiec”), o pilastym zarysie jednej ze swych dłuższych ścian, zajmujący niemal całą długość przeznaczoną pod niego wąskiej działki, stanowiłby nie tyle główny akcent zabudowy placu, jak chciał inwestor, ile raczej element, który przez swoje rozmiary całkowicie przytłoczyłby otoczenie. Pozostali uczestnicy konkursu opowiedzieli się za obiektami o lżejszych proporcjach, jakby lepiej rozumiejąc, że pierwszy w mieście wieżowiec nie

powinien „szokować” swym gabarytem bardziej, niż było to konieczne.

Na uwagę zasługuje także zwycięski projekt szkicowy więzienia karno-śledczego w Łodzi z 1931 r. (il. 12). Zgodnie z warunkami konkursu miało ono być przeznaczone dla 800 więźniów, w tym 100 kobiet. Model jego organizacji miał bazować w dużej mierze na tzw. systemie celkowym: 300 mężczyzn i 10 kobiet miało być osadzonych w celach pojedynczych, pozostali więźniowie zaś w celach trzy-, pięcio- i dziewięcioosobowych<sup>49</sup>. Architekci zaproponowali promienisty układ skrzydeł więziennych<sup>50</sup>, dość podobny do tego, jaki pojawił się w więzieniu Eastern Penitentiary w Filadelfii, funkcjonującym w latach 1829–1971, czy też w zakładzie karnym we Wronkach (budowanym w latach 1889–1894), wzorowanym, jak pisze Felix Ackermann, na berlińskim więzieniu przy Lehrter Strasse. Jak zauważa ten badacz, już w okresie budowy berlińskiego zakładu system celkowy (w swej pensylwańskiej odmianie) spotykał się

Zob. Grażyna Kodym-Kozaczko, „Metamorfozy funkcji i kompozycji placu Wolności w Poznaniu”, *Czasopismo Techniczne* 105, z. 8, 3-A (2008), s. 93.

49. „Konkurs na projekt szkicowy więzienia karno-śledczego w Łodzi”, *Architektura i Budownictwo* 7, nr 10 (1931), s. 346.

50. Podobny układ, choć zredukowany do czterech ramion (a nie sześcioramienny jak w projekcie Goldberga i Rutkowskiego), przedstawili autorzy pracy wyróżnionej II nagrodą – Julian Kon-Koniawa i Franciszek Morawski, a także Mieczysław Surwiłło i Mieczysław Rzepecki, których projekt został zakupiony.

z zasłużoną krytyką jako bardzo niekorzystnie oddziałujący na psychikę więźniów poprzez wymuszone odosobnienie<sup>51</sup>, a także nieadekwatny dla stawianego przed więzieniami celu, jakim miała być resocjalizacja osadzonych. Poszukiwania lepszego modelu więziennictwa już w 1. połowie XIX w. doprowadziły Alexandra Maconochiego do opracowania tzw. systemu progresywnego, znacznie skuteczniejszego w „wychowywaniu” skazańców<sup>52</sup>, który w polskim więziennictwie został wprowadzony rozporządzeniem Prezydenta RP z 7 marca 1928 r.

Warunki łódzkiego konkursu w tej perspektywie wydają się zapóźnione, co jest dość zaskakujące, zważywszy na to, że były ustalane przez ludzi zawodowo związanych z więziennictwem. Trudno stwierdzić, jaki był stosunek Goldberga i Rutkowskiego do wymaganego w nich systemu organizacyjnego projektowanego zakładu, w ich opisie projektu planowany rozkład pomieszczeń – w układzie półtoratraktowym, z korytarzem z jednej strony, był motywowany przede wszystkim względami higienicznymi (przy czym bardziej chodziło o warunki pracy strażników niż pobytu więźniów) oraz ułatwieniem nadzoru<sup>53</sup>. W chwili organizacji łódzkiego konkursu architekci nie mieli żadnego doświadczenia w projektowaniu dla więziennictwa, ich jedyna realizacja w tej dziedzinie to rozbudowa o jeden pawilon XIX-wiecznego więzienia w Sieradzu (ok. 1935)<sup>54</sup>.

Goldberg i Rutkowski specjalizowali się przede wszystkim w budownictwie mieszkalnym, głównie

willowym. Być może ich pierwszym wspólnym projektem na tym polu (choć udział Rutkowskiego nie jest do końca pewny<sup>55</sup>) była zrealizowana w latach 1925–1927 przebudowa XIX-wiecznego dworu Osterloffów przy ul. Grochowskiej 64/66 w Warszawie, który ówczesnie należał do posła Andrzeja Wierzbickiego. W projektowaniu i adaptacji dworu na potrzeby jego rodziny brał udział także Oskar Sosnowski, który przebudował poddasze na pokoje dziecięce. Większa część projektu została wykonana przez Goldberga, (Rutkowskiego?) i Kalinowskiego. Nie ingerując w kształt bryły dworu, przeprowadzili jego modernizację, projektując wnętrze salonu, sień na pierwszym piętrze, łazienki i toalety, wyposażenie kuchni<sup>56</sup>. Podobnie jak pozostałe (poza budynkiem Prasy Polskiej) znane realizacje tych architektów z lat 20., nie był to zatem wielki projekt. W tej dekadzie zresztą zajmowali się oni chyba głównie architekturą i wykończeniem wnętrz<sup>57</sup>. Opracowali zatem m.in. projekty biura produkującej maszyny rolnicze spółki Mühsam w Warszawie, jak również sklepu Kodaka (il. 13) przy pl. Napoleona 5/Moniuszki 1 (obie realizacje ok. 1928)<sup>58</sup>. Stworzyli także kiosk na Wystawie Kinematograficznej w Warszawie (1927)<sup>59</sup>. W latach 1926–1927 Goldberg samodzielnie przebudował i wykończył dla przemysłowca Stanisława Klawe obecnie nieistniejącą willę przy ul. Puławskiej 22/Narbutta 1, która wcześniej przez kilka lat stała w stanie surowym<sup>60</sup>. Architekt nie wprowadził

51. Felix Ackermann, „Grüsse aus Wronke. Zakład karny we Wronkach jako miastotwórcza infrastruktura państwowa”, w: *Architektura w mieście, architektura dla miasta. Przestrzeń publiczna w miastach ziem polskich w „długim” dziewiętnastym wieku*, red. Aleksander Łupienko, Agnieszka Zabłocka-Kos (Warszawa: Instytut Historii PAN, 2019), s. 157.

52. Zob. Alicja Ornowska, Igor Zduński, *Resocjalizacja penitencjarna. Zarys problematyki* (Bydgoszcz: Wydawnictwo Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy, 2014), s. 27–28.

53. Warto dodać na marginesie, że jak w większości innych, tak i w przypadku tego konkursu autorzy ci przedstawili dwie propozycje. Druga z nich została wyróżniona przez zakup. Budynek więzienia składał się z głównego korpusu mieszczącego cele kilkusobowe i przylegających do niego pod kątem prostym skrzydeł z celami pojedynczymi.

54. Zob. *Architektura i Budownictwo* 11, nr 6–7–8 (1935), s. 32.

55. Być może współpracownikiem Goldberga był tu tylko Zdzisław Kalinowski. Zob. Ewa Pustola-Kozłowska, „Dwór prymasa czy kwatery dyktatora”, *Stolica* 31, nr 26 (1976), s. 7.

56. Karta ewidencyjna obiektu oprac. Tomasz Śleboda, 2002, dostęp 30 listopada 2023, [https://zabytek.pl/pl/obiekty/praga-poludnie-dworek-ob-szkola-muzyczna/dokumenty/PL.1.9.ZIPOZ.NID\\_N\\_14\\_EN.13110/1](https://zabytek.pl/pl/obiekty/praga-poludnie-dworek-ob-szkola-muzyczna/dokumenty/PL.1.9.ZIPOZ.NID_N_14_EN.13110/1).

57. Nie jest wszakże wykluczone, że zrealizowali w tym czasie także jakieś mniej znaczące obiekty mieszkalne.

58. *Architektura i Budownictwo* 4, nr 8 (1928), s. 296.

59. *Architektura i Budownictwo* 3, nr 11–12 (1927), s. 400.

60. *Architektura i Budownictwo* 4, nr 2 (1928), s. 51–56. Od 1928 r. willa należała do Pawła Jasińskiego.



13 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, wnętrze sklepu firmy Kodak przy pl. Napoleona 5/Moniuszki 1 w Warszawie, ok. 1928 (nieistniejące). Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 8 (1928), s. 297

zasadniczo większych zmian w bryle obiektu, dobudował do niej tylko podcień przed wejściem głównym. Całkowicie przekształcone zostały wnętrza, w których pozostawiono jedynie ściany nośne. Pierwotnie budynek był podzielony na dwa mieszkania, Goldberg zlikwidował ten podział, tworząc dwukondygnacyjny hol między jadalnią a salonem, w którym umieścił wbudowane szafy na książki własnego pomysłu (il. 14). Zaprojektował również schody główne ze skubizowaną, masywną murowaną balustradą. Była to ciekawa realizacja, zwłaszcza pod względem wykorzystania koloru we wnętrzach. Na przykład na klatce schodowej połączono na ścianach kolor perłowy i jasną ochrę, szarość marmuru balustrady zestawiona została z dębowymi stopniami, na suficie zaś biegly naprzemiennie ułożone pasy czerwone i niebieskie (il. 15).

Z około 1928 r. pochodzi ciekawy projekt hotelu w Warszawie (il. 16). Można jedynie domniemywać, że była to koncepcja o charakterze studialnym, jakich wiele tworzyli wówczas młodzi architekci, ale nie jest też wykluczone, że był to niezrealizowany projekt sporządzony na konkretne zamówienie. W przyziemiu

przewidziano szerokie witryny sklepowe, a także obszerne przejście wiodące ku właściwemu wejściu umieszczonemu w bocznej, dłuższej ścianie budynku. Wyższe piętra miały być artykułowane trzema pionowymi lizenami biegnącymi od przyziemia ku najwyższej, cofniętej kondygnacji. Wyraz plastyczny elewacji miały wzbogacać poprowadzone przez całą jej szerokość pasmowe okna. Na trzech piętrach hotelu miało mieścić się po 19 pokoi, a także po dwie łazienki. Część z pokoi miała mieć okna skierowane na wewnętrzne atrium. Pomieszczenia od frontu na ostatnim piętrze miały wychodzić na dość szeroki taras utworzony przez cofnięcie elewacji.

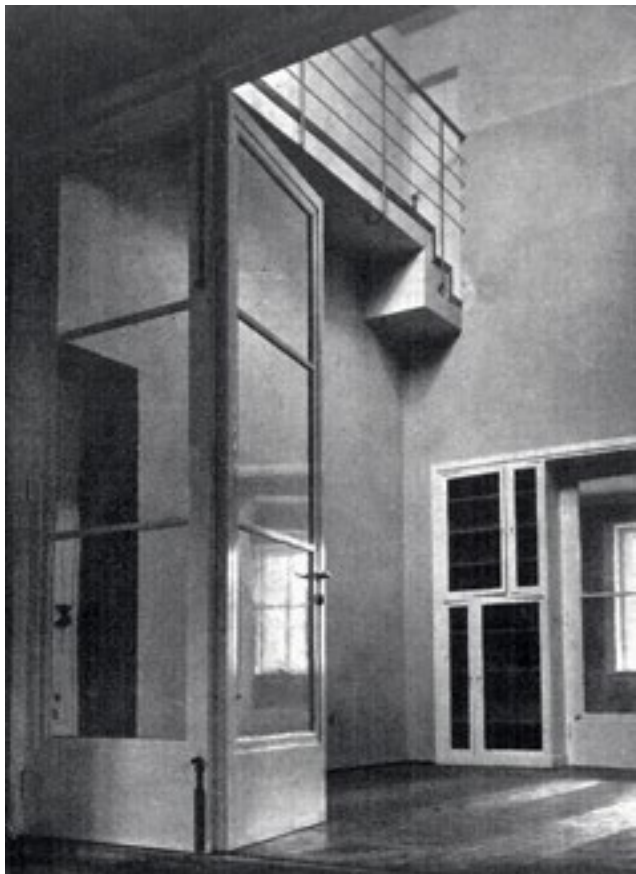
Ta koncepcja, podobnie jak konkursowy projekt budynku poselstwa polskiego w Sofii, urzędu pocztowego we Włocławku<sup>61</sup> oraz wnętrz gmachu Prasy Polskiej, została zaprezentowana na Powszechnej Wystawie Krajowej w 1929 r. w Poznaniu<sup>62</sup>. Już wcześniej prace duetu (projekt Muzeum Narodowego i Prasy Polskiej) były eksponowane na Pierwszym Salonie Dorocznym Stowarzyszenia Architektów Polskich w 1927 r.<sup>63</sup> Na ekspozycji tej znalazły się też architektoniczne akwarele

61. Goldberg zrealizował ten budynek w latach 1935–1937 samodzielnie według zmienionego projektu. Zob. Pszczółkowski, *Architektura Włocławka w latach 1918–1939*, s. 186–187.

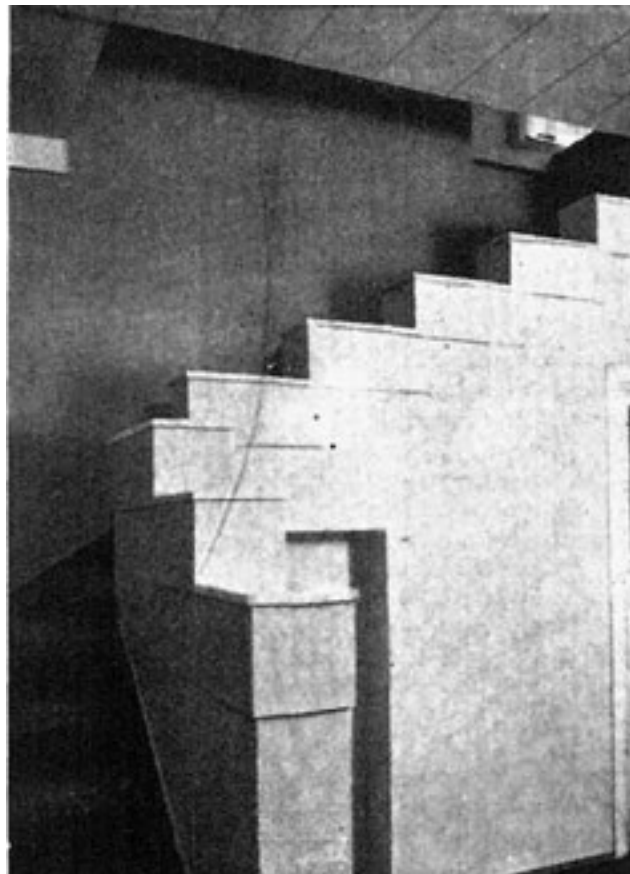
62. *Katalog Działu Sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa*, red. Mieczysław Treter (Poznań: Powszechna Wystawa Krajowa; Warszawa: Wł. Łazarski, 1929), s. 202.

63. „Pierwszy Salon Doroczny Stowarzyszenia Architektów Polskich w 1927”, *Polski Przemysł Budowlany* 3, nr 6 (1927), s. 114; Paweł Wędrziągowski, „Pierwszy Doroczny Salon Stowarzyszenia Architektów Polskich”, *Architektura i Budownictwo* 3, nr 5 (1927), s. 152. Projekty





14 Maksymilian Goldberg, willa Stanisława Klawego przy ul. Puławskiej 22/Narbutta 1 w Warszawie, hol, 1926–1927 (nieistniejąca). Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 2 (1928), s. 53



15 Maksymilian Goldberg, willa Stanisława Klawego przy ul. Puławskiej 22/Narbutta 1 w Warszawie, klatka schodowa, 1926–1927 (nieistniejąca). Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 2 (1928), s. 55

Goldberga<sup>64</sup>. Nie były to jedyne ekspozycje, w których uczestniczył: w 1925 r. zdobył brązowy medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu, w 1937 r. na wystawie światowej – medal złoty w dziale budownictwa prywatnego za projekty dwóch domów dwurodzinnych<sup>65</sup>.

Realizacja ok. 1930 r. funkcjonalistycznej willi dla Ireny i Jerzego Krzywickich w Podkowie Leśnej według samodzielnego projektu Goldberga (il. 17) rozpoczęła bardzo obfitą w projekty (przede wszystkim

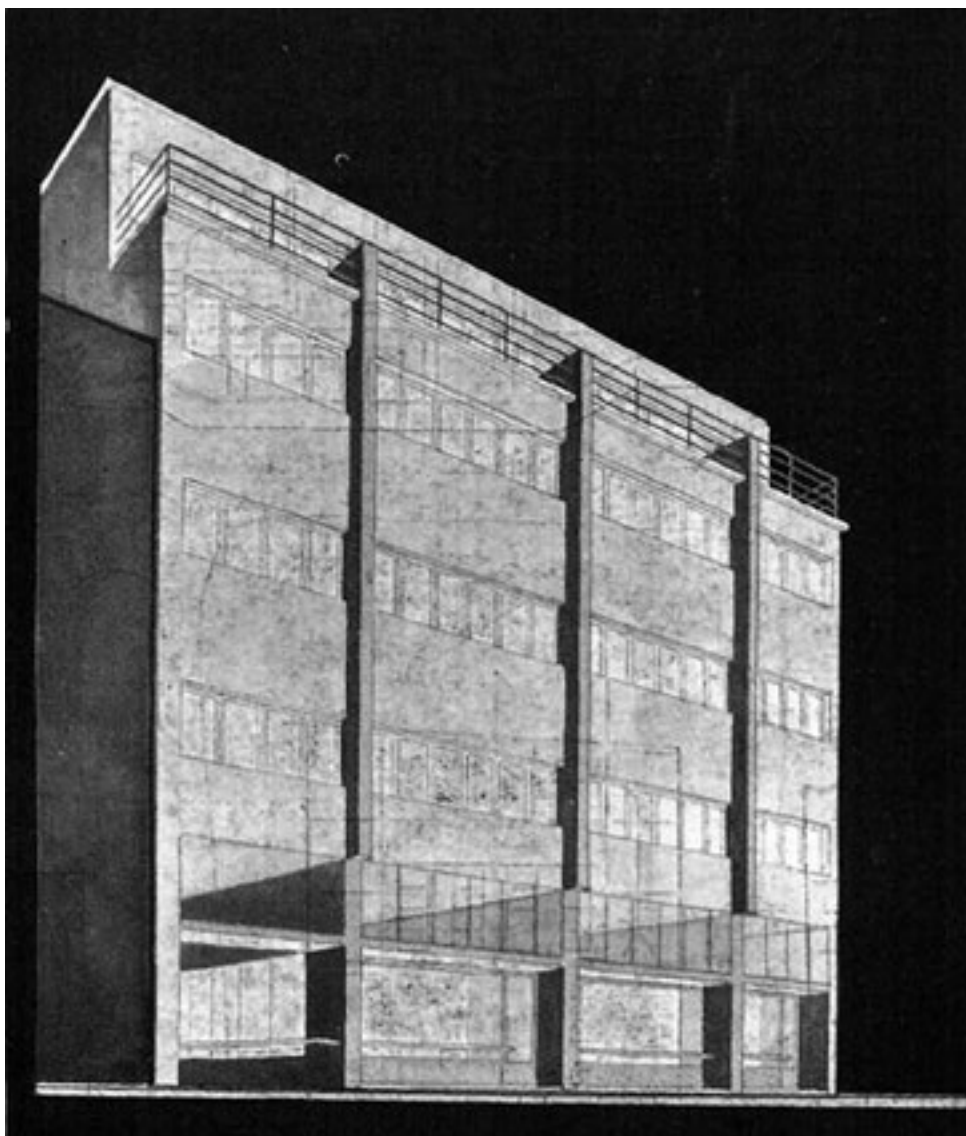
mieszkańciami) dekadę lat 30. Wbrew przewijającym się czasem w biogramach architekta twierdzeniom, nie był on bezpośrednio spokrewniony z Krzywicką (córką lekarza Stanisława Goldberga), choć być może istniały między nimi pewne powiązania rodzinne ze strony jego żony. Jak wspominała sama Krzywicka, budynek był zaprojektowany w taki sposób, aby można było go sukcesywnie rozbudowywać w trzech fazach, ostatecznie jednak wzniesiono go od jednego rzutu<sup>66</sup>. Zachowany do dzisiaj dom jest zasadniczo parterowy,

Goldberga i Rutkowskiego były prezentowane także za granicą – w dziale polskim na paryskim Salonie Jesiennym w 1929 r. obok prac m.in. Barbary i Stanisława Brukalskich, Lecha Niemojewskiego, Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy oraz Szymona Syrkusa. Zob. „Kronika zagraniczna”, *Sztuki Piękne* 5, nr 4 (1929), s. 157–158.

64. Wędziągowski, „Pierwszy Doroczny Salon Stowarzyszenia Architektów Polskich”, s. 152. Jego akwarele przetrwały wojnę i w 1948 r. były prezentowane na wystawie zorganizowanej przez warszawski SARP.

65. *Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika 1937 w Paryżu* (s. 1, s. n.), s. 146.

66. Irena Krzywicka, *Wyznania gorszycielki* (Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 2013), s. 217.



16 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, projekt hotelu w Warszawie, ok. 1928. Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 8 (1928), s. 293

jego centralna część mieszcząca salon jest nieco wyższa niż boczne. Pierwotnie były w nim trzy sypialnie, salon, kuchnia i łazienka, a także piwnice i strych. Salon o wysokości 4 metrów otwierał się obszernym przeszkleniem na ogród. Articulacja elewacji od strony ulicy była bardzo oszczędna – mieściło się tam tylko wejście flankowane dwoma poziomymi oknami i wąskie okno kuchenne przy skraju elewacji. Nad wejściem znajdowało się nadwieszenie pokryte deskowaniem. Obecnie jest ono przeprute szerokim otworem okiennym. Właściwa fasada willi jest zwrócona ku ogrodowi, do którego prowadzi wyjście z salonu. Dom miał

charakter w głównej mierze weekendowy i wakacyjny, Krzywiczcy na stałe mieszkali bowiem w Warszawie.

Goldberg i Rutkowski wybudowali wspólnie wiele domów mieszkalnych na Saskiej Kępie. Były to m.in. podwójna willa przy Bajońskiej 3/5, zaprojektowana dla starszej siostry Alicji Goldberg Haliny i jej męża Hipolita Wohla<sup>67</sup> oraz rodziny generała Tadeusza Kutrzeby (1935–1936), a także domy Hermana i Reginy Kleinów (Styki 22; 1936), Edmunda Wolframa<sup>68</sup> i Anatola Lothego (Paryska 3/Bajońska 2; 1936), Marcelego Porowskiego (Genevska 10; 1936–1937), dom Wacława i Józefiny

67. Hipolit Wohl był aktywnym działaczem żydowskiego Stowarzyszenia Wspierania Rolnictwa. Był również zaangażowany w problematykę budownictwa mieszkaniowego, prawdopodobnie z uwagi na swoje zatrudnienie w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych.

68. Dla Wolframa Goldberg zaprojektował jeszcze jeden dom przy ul. Bajońskiej 4 (1938–1939).



17 Maksymilian Goldberg, willa Ireny i Jerzego Krzywickich w Podkowie Leśnej, ok. 1930. Repr. wg *Architektura i Budownictwo*, nr 6–7–8 (1935), s. 75



18 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, willa podwójna Wohlów i Kutrzebów przy ul. Bajońskiej 3/5 w Warszawie, 1935–1936. Repr. wg *Architektura polska* (Warszawa 1937), s. 105

Maciejewiczów oraz Seweryna Praporta (Walczyńskich 34/36; 1936–1937).

Willa Wohlów i Kutrzebów (il. 18) składa się z dwóch piętrowych segmentów stanowiących swoje lustrzane odbicie. Jej charakterystyczną cechą, która pojawia się także w niektórych innych realizacjach Goldberga i Rutkowskiego, jest połączenie ortogonalnej głównej bryły z drugorzędną o mniejszej wysokości i walcowatych narożnikach. Innym z dość typowych elementów projektów tandemu, który również się tu pojawia, jest łączenie na elewacjach kilku różnych materiałów, szczególnie rustykalnie obrobionego kamienia, żółtej cegły klinkierowej układanej poziomo (w strefie wejściowej) i pionowo (na elewacji ogrodowej) oraz (jak w tym wypadku) wyprawy tynkarskiej. Budynek, jak większość obiektów autorstwa tandemu, przetrwał wojnę, choć z pewnymi uszkodzeniami. Zachował też do czasów współczesnych niektóre

elementy oryginalnego wystroju i wyposażenia wnętrza (m.in. posadzki, kominki, stolarkę drzwiową, wbudowane szafki), zapewne zaprojektowanego przez Goldberga.

Największym obiektem mieszkalnym wzniesionym przez Goldberga i Rutkowskiego na Saskiej Kępie był dom Edmunda Wolframa i Anatola Lothego. Ze względu na podwójną własność składał się on z dwóch autonomicznych segmentów powiązanych ze sobą kompozycją elewacji. Szczególnie interesująco została ona rozwiązana od strony ul. Bajońskiej (il. 19), gdzie jest uformowana jako nieregularny łuk: z jednego jej narożnika jakby „wycięto” dwa prostokąty, w miejscu wyższego ulokowano półotwartą loggię. Niewielki łukowy wykusz akcentuje wejście do północnego segmentu budynku od strony zachodniej. Wszystkie elewacje są licowane kwadratowymi ciosami z piaskowca, a ich cokół jest obłożony ciemnym klinkierem.



19 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, dom Edmunda Wolframa i Anatola Lothego przy ul. Paryskiej 3/ Bajońskiej 2 w Warszawie, 1936. Fot. Emilia Kiecko, 2023



→ 21 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, kamienica Kohnów przy ul. Marszałkowskiej 56 w Warszawie, 1935–1936. Repr. wg *Architektura polska* (Warszawa 1937), s. 87

20 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, dom Wacława i Józefiny Maciejewiczów oraz Seweryna Praporta przy ul. Walecznych 34/36 w Warszawie, 1936–1937. Fot. Emilia Kiecko, 2023

Inną zasługującą na uwagę realizacją tych architektów na Saskiej Kępie był dom wielorodzinny zaprojektowany dla Wacława i Józefiny Maciejewiczów oraz Seweryna Praporta przy ul. Walecznych 34/36 (il. 20)<sup>69</sup>. Złożony z dwóch segmentów, trójkondygnacyjny,

o rzucie zbliżonym do litery „L” i bryle wzbogaconej dwoma ustawionymi skośnie jednoosiowymi nadstawkami nad dachem, został wzniesiony przy skrzyżowaniu ulic Królowej Aldony i Walecznych. Interesująco wygląda zwłaszcza elewacja od strony Walecznych

69. Hanna Faryna-Paszkiewicz przypisuje autorstwo tego obiektu jedynie Hipolitowi Rutkowskiemu. Pewnym argumentem za tym może być „negatywowe” (wobec tego, jak rozwiązano fasadę domu przy Walecznych) ukształtowanie elewacji zaprojektowanego przez Rutkowskiego wspólnie z Józefem Łęczyckim pobliskiego budynku przy ul. Francuskiej 28 (który datuje ona na ok. 1937 r.), gdzie również pojawiły się bulaje. Zob. Hanna Faryna-Paszkiewicz, *Saska Kępa* (Warszawa: Wydawnictwo Murator, 2001), s. 65–66.

(północna) – jest ona podzielona na prostokątne pola<sup>70</sup>, w których w górnych kondygnacjach znajdują się loggie, w przyziemiu zaś okna i niemal bliźniacze wejścia. Ścianki z pasami okiennymi również są ustawione skośnie, co z jednej strony miało swoje uzasadnienie estetyczne i kompozycyjne, z drugiej zaś – zwiększało dopływ światła do pomieszczeń. Nietrudno w architekturze tego obiektu dopatrzeć się odzwierciedlenia ówczesnych fascynacji transatlantykami – w obu bocznych elewacjach pojawiają się bulaje, których jeden rząd doświetla loggie.

W drugiej połowie lat 30. Goldberg (jeszcze w współpracy z Rutkowskim) zrealizował kilka dużych luksusowych budynków mieszkalnych w śródmieściu Warszawy. Pierwszym z nich jest kamienica rodziny Kohnów przy ul. Marszałkowskiej 56 (il. 21), w której podwórzu w międzywojniu mieściło się kino Imperial (również ich projektu), po wojnie przemianowane na Polonię (obecnie siedziba Teatru Polonia). Wcześniej w tym miejscu od frontu istniały pochodzące jeszcze z lat 70. XIX w. niewielkie budynki. Z tyłu działki znajdowały się z czasem przebudowane i nadbudowane oficyny<sup>71</sup>. Frontowe budynki zostały wyburzone w latach 30. zapewne w związku z planami wzniesienia na ich miejscu większego obiektu, do którego najprawdopodobniej zostały włączone wspomniane boczne oficyny. W 1935 r. Leonard Kario opracował projekt kilkupiętrowej kamienicy, który ostatecznie nie został zrealizowany, a przygotowanie nowej jego wersji powierzono Goldbergowi i Rutkowskiemu<sup>72</sup>. W latach 1935–1936 wzniesli oni luksusowy budynek mieszczący sklepy, cukiernię, pomieszczenia biurowe, a także nowoczesne kilkupokojowe mieszkania do wynajęcia. Obłożona piaskowcem fasada kamienicy jest całkowicie symetryczna, z dwoma pionami głębokich, trapezoidalnych w rzutach loggii w skrajnych osiach, skontrastowanymi z bardzo płasko opracowaną częścią środkową, przeciętą wąskim pasmem okien klatki schodowej. W przyziemiu mieściły się dwa szerokie przejścia prowadzące do budynku kinowego. Pomiędzy nimi znajdowały się pomieszczenia sklepowe, zamknięte od strony podwórza półkolistym, piętrowym i niemal całkowicie przeszklonym ryzalitem.



W latach 1936–1937 Goldberg zrealizował ze swoim partnerem kamienicę Palów przy ul. Marszałkowskiej 8 i już samodzielnie kamienicę doktora Maurycego Saidmana u zbiegu ul. Skolimowskiej i Chocimskiej. Ten drugi budynek zapisał się w historii przede wszystkim tym, że z powodu swego dość dobrego stanu zachowania został pierwszą siedzibą Biura Odbudowy Stolicy<sup>73</sup>. Podobnie jak w kamienicy Kohnów, elewacje od strony ulicy są pokryte okładziną kamienną (il. 22). Charakterystycznym elementem ukształtowania obiektu jest wysoki podcień od strony Skolimowskiej, wsparty na dość gęsto rozstawionych czworobocznych słupach, a także ukształtowanie zaokrąglonego narożnika budynku w formie wykusza o wysokości czterech kondygnacji. Jego górna płaszczyzna została przeznaczona na taras

70. Pola przypadające na segment o numerze 36 są częściowo wyłożone żółtym klinkierem.

71. Jerzy S. Majewski, „Marszałkowska 56”, dostęp 30 listopada 2023, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,95190,5399124,marszalkowska-56.html?cta=1sqbb-3an-5Urodziny2023NW>.

72. Jarosław Zieliński, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy. Śródmieście historyczne*, t. 10 (Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2004), s. 229.

73. Zob. Piotr Biegański, „Działo się to 40 lat temu...”, *Ochrona Zabytków* 37, nr 2 (1984), s. 84.

dla mieszkań nadbudowanego w tej części obiektu piętra. Kolejne dwa bardzo nieznacznie wysunięte wykusze znajdują się od strony Skolimowskiej; są one flankowane balkonami o wysuniętych przed ich lico płytach.

Kamienica należąca do rodziny Palów (il. 23) zbierała w sobie w dość oryginalnej konfiguracji wszystkie wcześniej wymienione elementy wielorodzinnych śródmiejskich budynków Goldberga i Rutkowskiego. Elewacja od strony Marszałkowskiej składa się z jakby dwóch segmentów stanowiących swoje lustrzane odbicie. Górne trzy kondygnacje zostały zaakcentowane trzema szeregami głębokich loggii, które są zestawione z umieszczonymi pod nimi lekko wysuniętymi dwukondygnacyjnymi wykuszami. Każdy z tych segmentów jest flankowany po obu stronach jedną osią okienną. Podobnie jak we wcześniej opisywanych kamienicach, tak i tutaj elewacja rozegrana jest bardzo oszczędnie i „płaszczyznowo”. Jej niemal całkowicie przeszklone przyziemie wyłożono płytami szarego kamienia, wyższe kondygnacje zaś żółtym piaskowcem. W styczniu 1939 r. w kamienicy otwarto Teatr Malickiej II, będący drugą sceną teatru prowadzonego przez Marię Malicką przy Karowej 18. W czasie okupacji w jego pomieszczeniach ulokowano funkcjonujące do lipca 1944 r. niemieckie kino Kammerlichtspiele, w grudniu 1945 r. zaczęła działać tam Scena Muzyczno-Operowa Miejskich Teatrów Dramatycznych<sup>74</sup>, a od 1948 r. Teatr Rozmaitości.

Tuż przed wybuchem wojny ukończono i otwarto ostatni budynek firmowany nazwiskami Goldberga i Rutkowskiego – urząd pocztowo-telegraficzny w Baranowiczach, którego zachowany projekt pochodzi z grudnia 1937 r.<sup>75</sup> Pod rysunkami podpisany jest tylko Goldberg, aczkolwiek są one opatrzone pieczęcią obu partnerów (il. 24). Jak zauważa Dymitr Zagacki, jest to jeden z najmniej znanych budynków publicznych, jakie

powstały w tym mieście w okresie międzywojennym<sup>76</sup>. Wynikało to zarówno z późnego oddania do użytku, jak i z tego, że, jak zauważa Michał Pszczółkowski, wydawane w Warszawie i Krakowie główne czasopisma architektoniczno-budowlane nie były zbyt zainteresowane obiektami powstającymi na wschodnich terenach II RP<sup>77</sup>. Może zresztą dzięki temu, że obiekt miał powstać z dala od głównych ośrodków, Goldberg mógł go zaprojektować, a zapewne także nadzorować jego budowę.

Zajęty przez Niemców i wykorzystywany zgodnie z przeznaczeniem budynek poczty przetrwał wojnę, choć został poważnie uszkodzony w 1944 r. Później odbudowano go i najprawdopodobniej poprzez dobudowanie do niego jednego skrzydła przekształcono w istniejący do dziś dom kultury. Jedyna fotografia poczty z czasów okupacji niemieckiej pokazuje, że podobnie jak w kilku innych realizacjach Goldberga jej elewacje były pokryte jasnym tynkiem i okładziną z klinkieru (prawdopodobnie żółtego), a w partii wejściowej z rustykalnego kamienia. Interesujące i znajdujące pewną analogię w domu Hermana Kleina przy ul. Nobla 27 (1937–1938), w większym zaś stopniu w domu Wolframa i Lothego, było także rozwiązanie łukowo wygiętej elewacji frontowej.

Chcąc opisać rozwój twórczości Goldberga i Rutkowskiego, należy podkreślić, że przez cały okres ich wspólnej kariery opowiadali się po stronie modernizmu, choć w różnych jego przejawach stylistycznych. „Nowoczesne” były zarówno ich projekty Sejmu Śląskiego i Muzeum Narodowego, opracowane w stylistyce „zmodernizowanego klasycyzmu”<sup>78</sup>, jak i późniejsze – „funkcjonalistyczne”, takie jak siedziba Prasy Polskiej oraz dom Krzywickich w Podkowie Leśnej, czy wreszcie należące do bardziej „zmiękczonej” odmiany

74. Ewa Hevelke, *Teatr Malickiej*, dostęp 26 listopada 2023, <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoły/1294/teatr-malickiej/sezon/1938>; Tomasz Mościcki, *Teatr Malickiej II. Ul. Marszałkowska 8*, dostęp 26 listopada 2023, <http://www.spacerownikteatralny.pl/miasta/warszawa/historyczne/teatr-malickiej-ii/>.

75. Archiwum Akt Nowych (AAN), Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w Warszawie, sygn. 2359, U.P.T. Baranowicze. Projekt szereg[ółowy] w podziale 1 do stu.

76. Dymitr Zagacki, „Architekt Maksymilian Goldberg i jego projekt urzędu pocztowego w Baranowiczach”, *Echa Polesia*, nr 2 (2019), s. 30.

77. Michał Pszczółkowski, *Kresy nowoczesne. Architektura na ziemiach wschodnich II Rzeczypospolitej 1921–1939* (Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy, 2016), s. 11.

78. Stylistykę tę później zastosowano np. w gmachu Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (proj. Zdzisław Mączyński, 1927–1930), Akademii Ekonomicznej (obecnie Uniwersytetu Ekonomicznego) w Poznaniu (proj. Adam Ballenstaedt, 1929–1932) czy w nieco bardziej „surowym” wydaniu w siedzibie Muzeum Narodowego w Warszawie (proj. Tadeusz Tołwiński i Antoni Dygat, 1927–1938).

22 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, kamienica Maurycego Saidmana przy ul. Skolimowskiej 2-4-6/ Chocimskiej 33 w Warszawie, 1936-1937. Fot. Emilia Kiecko, 2023



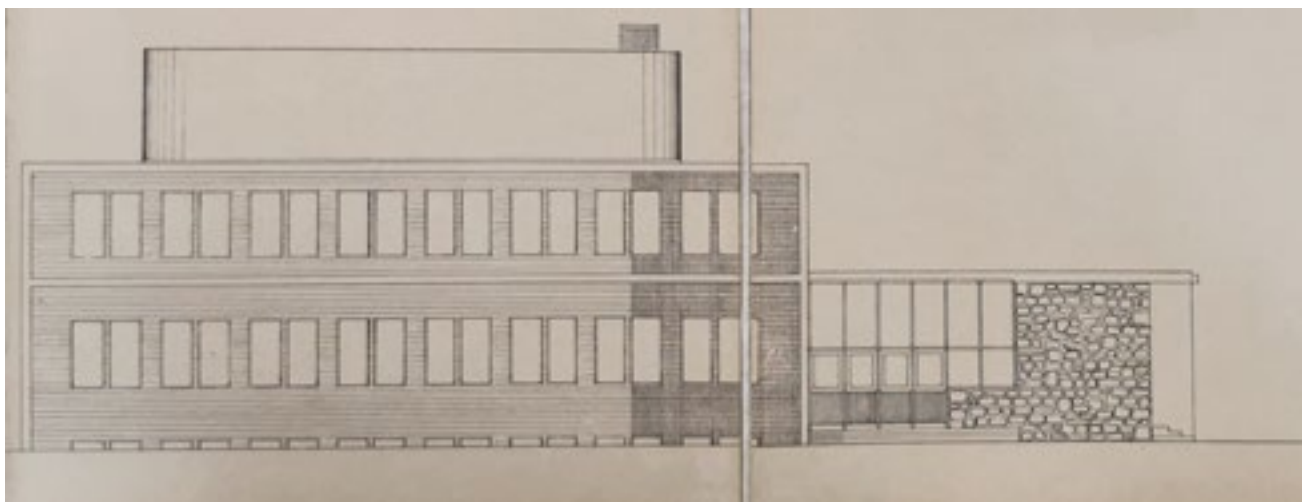
23 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, kamienica Palów przy ul. Marszałkowskiej 8 w Warszawie, 1936-1937. Fot. Emilia Kiecko, 2023



modernizmu charakterystycznej dla późnych lat 30. (nie tylko w ich twórczości) budynki mieszkalne na Saskiej Kępie. Obecnie badacze słusznie przyznają, że wszystkie te trzy modusy mieszczą się właściwie bezkolizyjnie w pojęciu modernizmu, choć oczywiście były one determinowane nieco innymi czynnikami.

Goldberg i Rutkowski jawią się zatem jako „zdeklarowani”, choć nie „radykalni” moderniści. Ewolucja ich twórczości miała, można powiedzieć, bardzo funkcjonalny charakter: to, jak projektowali, zależało od ich zawodowej pozycji, charakteru zamówienia

i zleceniodawcy. Dlatego też jeszcze jako mało znani projektanci w latach 20. podejmowali się przeważnie małych zleceń. Jednakże wraz z wyrobieniem sobie na przełomie lat 20. i 30. „marki” i pozyskaniem dzięki temu bogatszej klienteli skierowali się w swoich projektach w stronę „luksusowości” w tej formule, w jakiej reprezentowali ją inni wzięci warszawscy projektanci architektury mieszkaniowej – Lucjan Korngold, Juliusz Żórawski, a także spółka Bohdan Lachert i Józef Szanajca. Gdy jednak zleceniodawca mógł sobie pozwolić tylko na skromny obiekt, tak jak było to w przypadku



24 Maksymilian Goldberg, Hipolit Rutkowski, projekt urzędu pocztowo-telegraficznego w Baranowiczach, 1937, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zespół Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w Warszawie, sygn. 2359

zrealizowanej ok. 1935 r. kamienicy Hinzów przy ul. Wolskiej 67 (obecnie zrujnowanej), podejmowali się i takiego zadania.

#### TEORETYK I HISTORYK ARCHITEKTURY

Podczas pobytu w getcie poza pracą w szkole i fabryce mebli Goldberg zajmował się także spisywaniem tekstów teoretycznych, wśród których znajdowały się zaginione rozprawy poświęcone architekturze Grecji i gotyku, a także zachowane – *Podręcznik murarza* (eseje o architekturze i jej filozofii) oraz *Powinowactwa kolumn renesansowych* (o Palladiu i Vignoli)<sup>79</sup>. Niestety, w znanych obecnie tekstach Goldberga pierwszy z wymienionych tytułów nie pojawia się, być może zatem wciąż czeka na odkrycie. Jego zachowane notatki (ok. 200 stron) były zapisywane odręcznie na różnych, nieraz przypadkowych kawałkach papieru i ilustrowane niewielkimi schematycznymi szkicami. W większości są one dość

krótkie i raczej nie wyczerpują, a tylko zarysowują interesujące go tematy. W części przypadków zarys jest obszerniejszy i obejmuje od kilku do kilkunastu stron. Zadania przygotowania tych notatek do druku podjął się krótko po wojnie Jan Białostocki<sup>80</sup>. W 1948 r. opracowany przez niego maszynopis, zawierający wybór fragmentów, miał zostać złożony do druku, ostatecznie jednak nigdy się nie ukazał w zamierzonej formie<sup>81</sup>. Być może na przeszkodzie stało zadekretowane w 1949 r. wprowadzenie w polskiej architekturze socrealizmu. Nie więcej szczęścia miały prace, które udało się przed tą datą opublikować: Barbary Brukalskiej *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych* czy Lecha Niemojewskiego *Uczniowie Ciesli. (Rozważania nad zawodem architekta)*. Obie wydane w 1948 r. zostały bardzo szybko wycofane z obiegu. Być może taki sam los spotkałby książkę Goldberga, która w redakcji Białostockiego miała nosić tytuł „Uwagi o teorii i praktyce architektury”.

79. AŻIH, Spuścizna Anny Kubiak (1908–1959), sygn. S/350: Życiorys napisany przez żonę zmarłego Maksymiliana Goldberga Alicję Godlewską [1950].

80. Nie wiadomo niestety, w jaki sposób rękopis Goldberga do niego trafił. On sam pisał we wstępie do opracowanej przez siebie jego wersji, że nie znał osobiście architekta. Być może, o ile ten trop jest prawdziwy, łącznikiem mógłby być ojciec Białostockiego, również Jan (1893–1945), którego nazwisko prawdopodobnie widnieje obok nazwiska Hipolita Wohla w składzie zarządu założonej w 1927 r. Spółdzielni Budowlano-Mieszkaniowej Urzędników MSW. Zob. Jerzy Paciorkowski, „90 lat temu”, *Policja* 997 13, nr 1 (2017), s. 37. Nie jest wykluczone, że Jan Białostocki zainteresował się tym rękopisem za sprawą Bohdana Lacherta, który wraz z żoną zapewne wyniósł tekst z getta. Według odręcznej notatki dołączonej do maszynopisu Białostockiego jedna z części rękopisu Goldberga – „Projektowanie w skali a plastyka architektoniczna” – została przekazana dla zweryfikowania pod kątem informacji technicznych Juliuszowi Goryńskiemu.

81. Maszynopisowi towarzyszy rekomendacja podpisana przez Stanisława Brukalskiego, Stanisława Filipkowskiego, Romualda Gutta, Zaslawa Malickiego i Szymona Syrkusa.



Jej fragmenty zostały opublikowane dopiero w 1956 r. w miesięczniku „Architektura”<sup>82</sup>, kiedy pomysł wydania całości został już chyba przez Białostockiego ostatecznie zarzucony. Szczęśliwie zarówno skompilowany przez niego maszynopis (w dwóch nieznacznie różniących się wersjach), jak i oryginalne notatki Goldberga zostały przekazane przez syna architekta do Muzeum Architektury we Wrocławiu, gdzie znajdują się do dzisiaj.

Pierwsze teksty Goldberga poświęcone architekturze (niebędące opisami jego własnych projektów) powstawały jeszcze na kilka lat przed wojną. Najbardziej znane są dwa: *O więcej architektury w urbanistyce*<sup>83</sup> oraz *Główne tworzywo architektury – przestrzeń*<sup>84</sup> – oba z połowy lat 30. i oba o charakterze krytycznym, nie zaś *stricte* teoretycznym. Jednakże mniej więcej w tym samym okresie opracował, a następnie przedstawił podczas wieczoru dyskusyjnego poświęconego architekturze francuskiej, koncepcję „pulsowania” czy „wibracji” architektury<sup>85</sup>, którą potem rozwijał we wspomnianych notatkach. Była ona, jak się wydaje, centralna dla całej jego teorii, choć jej definicja wskazuje, że dla samego autora okazała się trudna do ujęcia w słowa. Pisał bowiem: „Pulsowaniem nazywam pewną właściwość architektury, powstającą przy współdziałaniu oglądającego, przez którą na niego oddziałują. Pulsowanie architektoniczne występuje we wszystkich planach”<sup>86</sup>. Goldberg wyróżniał przynajmniej kilka różnych rodzajów „pulsacji”: fasady i faktury, bryły, rytmu, kompozycji, proporcji, stereotomii i tektoniki. Niezależnie jednak od tego, na jakim planie miała występować „pulsacja”, zawsze jest ona czynnikiem widzenia, rozgrywając się w percepcji odbiorcy architektury. Przykładem takiej „pulsacji” może być dokonujący się w oku widza „przeskok” między postrzeganiem jakiegoś budynku jako kolejnych elewacji (więc w kategoriach płaszczyznowości) i jako bryły. „Pulsację” może wywołać też niejednorodność (nieciągłość) stylowa obiektu – w takim wypadku odbiorca „przerzuca się” w oglądzie danego budynku z dostrzegania w nim cech to jednego, to drugiego stylu, jaki w nim się pojawia.

Koncepcja „pulsacji” wydaje się więc w pewnym stopniu analogiczna do analizowanego np. przez Ludwiga Wittgensteina fenomenu sławnego rysunku „kaczko-królika”, w trakcie oglądania którego widzenie oscyluje między obrazami kaczki lub królika, nie mogąc osiągnąć stabilności w obrazie obu tych zwierząt na raz. Jak się wydaje, „wpisane” w architekturę „pulsacje” były dla Goldberga czynnikiem jej piękna.

Ograniczone łamy niniejszego artykułu nie pozwalają na obszerniejsze zreferowanie treści pozostawionych przez niego notatek. Skupiały się one wokół kilku grup zagadnień: istoty procesu twórczego architekta (psychologii twórczości i odbioru architektury), ogólnej estetyki architektury (w tym koncepcji „pulsacji”), nauczania tej sztuki, bardzo ogólnych problemów urbanistyki i zawodu urbanisty i dość szczegółowych zagadnień technicznych budownictwa, wykończenia wnętrz i historii meblarstwa. Nie ulega kwestii, że zamierzeniem Goldberga było stworzenie kompletnego traktatu architektonicznego, który mógłby stanowić podręcznik tworzenia nowoczesnej architektury na bazie pewnej ogólnej teorii estetycznej odnoszącej się w takim samym stopniu do projektowania mebli, co urbanistyki, i bazującej na pojmowaniu tej sztuki w kategoriach „społecznych”, czy raczej „pedagogicznych”. Jego zdaniem celem dzieła „Nowej Architektury” jest bowiem „wychowanie nowej psychiki, ich mieszkańcy, mając przykład drogi do prawdy niezacmionej fałszem w otaczających ich ramach, mogą za tym przykładem wznieść się poprzez pewnego rodzaju ascezę, rezygnację z ozdobności nie mającej nic wspólnego z duchowym pięknem ku prawdziwemu uspołecznieniu, a dalej ku życiu czynnemu i pogłębionemu”<sup>87</sup>. Są to słowa „rasowego” modernisty, którym Goldberg był w całej swej twórczości.

Obszerne wypisy bibliograficzne, stanowiące bardzo dużą część archiwaliów pozostawionych przez Goldberga, obejmują szeroki zakres tematów, m.in. historię i teorię architektury, historię filozofii, historię Polski, *varsaviana*, a także krótkie biogramy wielu artystek

82. Maksymilian Goldberg, „Uwagi o teorii i praktyce architektury. Z pozostawionych rękopisów wybrał i przygotował do druku Jan Białostocki”, *Architektura* 10, nr 8 (1956), s. 244–247, 277.

83. Opublikowany w: *Architektura i Budownictwo* 11, nr 1 (1935), s. 2–5.

84. *Przegląd Budowlany* 8, nr 10 (1936), s. 408.

85. „Wieczory dyskusyjne o architekturze francuskiej”, *Architektura i Budownictwo* 10, nr 7 (1934), s. 217, 220.

86. Maksymilian Goldberg, *Uwagi o teorii i praktyce architektury. Z pozostawionych rękopisów wybrał i przygotował do druku Jan Białostocki* [1948], Muzeum Architektury we Wrocławiu, sygn. MAt IIIb-541, s. A10 [s. 52].

87. *Ibid.*, s. 56.

polskich i obcych (od ok. XV w. do czasów mu współczesnych), zebrane pod hasłem „Kobiety w sztukach plastycznych”. Tematyczna różnorodność tych wypisów sugeruje, że architekt nie zamierzał poprzestać na pismach teoretycznych. Być może przygotowywał się do opracowania jednej lub nawet kilku książek poświęconych historii architektury i sztuki. Jeśli tak, na szczególne wyróżnienie zasługuje to, że być może jedną z nich miała być monografia dotycząca artystek. Chociaż artykuły poświęcone artystkom pojawiały się w polskiej prasie już w XIX w., pierwsze opracowania naukowe na ich temat ukazały się dopiero po 1945 r.<sup>88</sup>, Goldberg miałby zatem szanse zostać pionierem tych badań.

\*\*\*

Artykuł miał na celu przedstawienie w szerszym zakresie postaci architekta Maksymiliana Goldberga, przybliżenie przynajmniej niektórych, mniej znanych wątków jego biografii, a także skrótowe opisanie jego działalności twórczej, przede wszystkim jako projektanta, ale i teoretyka architektury. Szczególnie ten drugi wątek wymaga dalszych pogłębionych badań, Goldberg pozostawił bowiem dość obszerną, nieprzeanalizowaną dotąd, a przede wszystkim niepubliczną spuściznę teoretyczną. Jej krytyczne

opracowanie ma być następnym etapem badań podjętych przez autorkę. Konieczne jest także sporządzenie możliwie jak najbardziej kompletnego katalogu zrealizowanych dzieł Goldberga. Wśród badaczy wymieniających dzieła architekta wyraźnie widać, że posługują się oni przede wszystkim opracowaniem Stanisława Łoży, a także listą sporządzoną przez Alicję Goldberg (Godlewską), które nie wydają się pełne, a także nie są pozbawione błędów. Jeszcze innym zagadnieniem, które może zasługiwać na przebadanie, jest sposób funkcjonowania spółki autorskiej Goldberga i Rutkowskiego, który mógłby rzucić dodatkowe światło na tworzone przez nich projekty<sup>89</sup>. Wreszcie bardzo obiecująca, choć podobnie jak w przypadku problemu współpracy tych architektów dość trudna do przebadania z uwagi na ograniczenia źródłowe, wydaje się działalność Goldberga jako scenografa filmowego. Opracowanie biografii i twórczości Maksymiliana Goldberga jest więc zadaniem niełatwym. Warto jednak je podjąć nie tylko z tego powodu, że architekt ten w pełni na to zasługuje, lecz także po to, by pogłębić wiedzę zarówno o polskiej architekturze międzywojennego dwudziestolecia, jak i o kondycji środowiska architektonicznego w II Rzeczypospolitej.

88. Karolina Rosiejka, „Tkanie historii sztuki. Strategie prezentowania syntez dziejów sztuki kobiet w polskiej literaturze naukowej”, *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022), s. 177.

89. Organizacja pracy projektantów działających w spółce (i zapewne zatrudniających dodatkowych pracowników, np. kreślarzy) ma szczególnie duże znaczenie, zważywszy na fakt, jak szeroki był zakres zadań wykonywanych przez projektantów w procesie budowy: od przygotowania projektów, poprzez załatwianie pozwoleń, kontraktowanie wykonawców, nadzór nad pracami, po ich odbiór i kontrolę kosztów. Por. Minorowski, *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918–1939*, s. 19–20.

## BIBLIOGRAFIA

Ackermann, Felix. „Grüsse aus Wronke. Zakład karny we Wronkach jako miastotwórcza infrastruktura państwowa”. W: *Architektura w mieście, architektura dla miasta. Przestrzeń publiczna w miastach ziem polskich w „długim” dziewiętnastym wieku*, redakcja Aleksander Łupienko, Agnieszka Zabłocka-Kos, 141–161. Warszawa: Instytut Historii PAN, 2019.

*Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus*. Redakcja Aleksandra Kędziorek, Katarzyna Uchowicz, Maja Wirkus. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019.

*Awangarda polska. Urbanistyka, architektura 1918–1939. Avant-garde polonaise. Urbanisme, architecture. The Polish Avant-garde. Architecture, Town-planning*. Opracowanie Olgierd Czerner et al. Warszawa: Interpress, 1981.

Biegański, Piotr. „Działo się to 40 lat temu...”. *Ochrona Zabytków* 37, nr 2 (1984): 84–85.

Chomątowska, Beata. *Lachert i Szanajca. Architekci awangardy*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014.

Dybczyńska-Bułyżko, Anna. *Architektura Warszawy II Rzeczypospolitej. Warszawska szkoła architektury na tle przemian kulturowych okresu międzywojennego*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, 2010.

- Dzidowski, Adam. „Architektura organizacyjna. Pomiędzy strukturą a przestrzenią organizacji”. *Rocznik Lubuski* 41, nr 1 (2015): 157–169.
- Faryna-Paszkiwicz, Hanna. *Saska Kępa*. Warszawa: Wydawnictwo Murator, 2001.
- Kodym-Kozaczko, Grażyna. „Metamorfozy funkcji i kompozycji placu Wolności w Poznaniu”. *Czasopismo Techniczne* 105, z. 8, 3-A (2008): 91–98.
- Konstantynów, Dariusz. „Żydzi i architektura (z perspektywy polskiego nacjonalizmu lat trzydziestych XX wieku)”. *Kwartalnik Historii Żydów* 9, nr 4 (2009): 411–425.
- Leśniakowska, Marta. „Modulor a sprawa polska. Kanon Le Corbusiera w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych”. *Miejsce* 2, nr 2 (2016): 174–200.
- Łoza, Stanisław. *Architekci i budowniczowie w Polsce*. Warszawa: Budownictwo i Architektura, 1954.
- Minorski, Jan. *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918–1939*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.
- Paciorkowski, Jerzy. „90 lat temu”. *Policja* 997 13, nr 1 (2017): 37.
- Piotrowski, Roman. „Życie zawodowe, towarzyskie i stowarzyszeniowe architektów”. W: *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Relacje, wspomnienia, refleksje. W stulecie organizacji warszawskich architektów*, redakcja Tadeusz Barucki et al., 39–44. Warszawa: Oddział Warszawski SARP, 2000.
- Pszczółkowski, Michał. *Architektura Włocławka w latach 1918–1939*. Włocławek: Włocławskie Towarzystwo Naukowe; Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy, 2019.
- Pszczółkowski, Michał. *Kresy nowoczesne. Architektura na ziemiach wschodnich II Rzeczypospolitej 1921–1939*. Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy, 2016.
- Pustoła-Kozłowska, Ewa. „Dwór prymasa czy kwatery dyktatora”. *Stolica* 31, nr 26 (1976): 7.
- Rosiejka, Karolina. „Tkane historii sztuki. Strategie prezentowania syntez dziejów sztuki kobiet w polskiej literaturze naukowej”. *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 175–185.
- Rybicka, Elżbieta. „Projektowanie miasta (O dyskursie urbanistycznym dwudziestolecia)”. *Teksty Drugie* 11, nr 4 (2000): 57–72.
- Syska, Anna, i Agnieszka Woźniakowska. „Gmach Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego w Katowicach. Architektura narodowa w formie i treści”. *Estetyka i Krytyka* 9, nr 2 (2012): 163–182.
- Szczerski, Andrzej. „4 × nowoczesność. Nowy początek. Modernizm w II RP”. W: *Nowy początek. Modernizm w II RP. A New Beginning. Modernism in the Second Polish Republic*, redakcja Piotr Juszkiewicz, Andrzej Szczerski, 17–38. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2022.
- Trybuś, Jarosław. *Warszawa niezaistniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, Fundacja Bęc Zmiana, Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy, 2019.
- Uchowicz, Katarzyna. *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert*. Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2018.
- Wąs, Cezary. „Traktat architektoniczny Bohdana Lacherta. Summa mitów awangardy czy zapis doświadczeń?”. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica*, nr 35 (2020): 97–112.
- Wisłocka, Izabella. *Awangardowa architektura polska 1918–1939*. Warszawa: Arkady, 1968.
- Zagacki, Dymitr. „Architekt Maksymilian Goldberg i jego projekt urzędu pocztowego w Baranowiczach”. *Echa Polesia* 62, nr 2 (2019): 29–30.
- Zieliński, Jarosław. *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy. Śródmieście historyczne*, t. 10. Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2004.

## SUMMARY

### *The Architect Maksymilian Goldberg (1895–1942)* by Emilia Kiecko

Maksymilian Goldberg was born on 25 December 1895 in Warsaw as the son of Jakub and Anna Goldberg, Jews assimilated with the Polish community. He graduated from the Staszic Secondary School in 1912; his architectural studies, which he began at the Technical University in Lvov, were interrupted by the outbreak of the First World War. Before he resumed his studies, now at the Warsaw University of Technology, for a few months (from 1915), he worked at the Society for the Protection of Monuments of the Past, where, under the supervision of Professor Juliusz Kłos and most probably together with Lech Niemojewski and Stanisław Brukalski, he took measurements of the Łazienki Palace, the Theatre on the Island and the Mysławicki Palace. He was admitted to the Warsaw Faculty of Architecture in 1916 and graduated in 1922 after a two-year break for military service. In the early 1920s,

he married Alicja Hartman (1899–1964), the daughter of Szymon Hartman, a doctor from Łódź, and Anna Helena Heiman. They had a son Piotr (1929–2010).

The 1920s and 1930s were for Goldberg a period of rigorous and multifaceted professional and organisational work. He took an active part in the founding of first the Association of Polish Architects (*Stowarzyszenie Architektów Polskich*; SAP) and later the Association of Architects of the Republic of Poland (*Stowarzyszenie Architektów Rzeczypospolitej Polskiej*; SARP). In both these organisations, he held various positions on the national and Warsaw boards and on committees. He was also involved in editing the magazine “*Architektura i Budownictwo*”, where he published several articles. For several years (from c. 1923 to c. 1937), he worked in tandem with Hipolit Rutkowski (1896–1961), jointly taking part in a number of architectural competitions, two of which they won: for the building of the printing press and offices of the Polish Press in Warsaw (1926, constructed 1926–1929) and for the sketch design of a penal and investigative prison in Łódź (1930). The Polish Press building is their chief achievement in the 1920s and the most important (at least among the extant ones) non-residential building they designed. It was considered to be one of the first truly modern buildings in the capital at the time and was praised for its construction and modern interior solutions.

The main part of Goldberg and Rutkowski’s activity was in the field of residential construction, primarily villa construction. Most of their completed designs in this type are located in the *Saska Kępa* district of Warsaw. These are, among others, the double villa of General Tadeusz Kutrzeba and Halina and Hipolit Wohl (*Bajońska 3/5*; 1935–1936), as well as the houses of Herman and Regina Klein (*Styki 22*; 1936), Edmund Wolfram and Anatol Lothe (*Paryska 3/Bajońska 2*; 1936), Marcelli Porowski (*Genewska 10*; 1936–1937), Waclaw and Józefina Maciejewicz and Seweryn Praport (*Walczyńskich 34/36*; 1936–1937) or Herman Klein (*Nobla 27*; 1937–1938). Like almost all of the other of Goldberg and Rutkowski’s known designs, the above buildings are still in existence. Also extant is this architect’s first villa project, a functionalist one, namely the small house in *Podkowa Leśna* (c. 1930) designed for the inter-war writer and feminist Irena Krzywicka and her husband Jerzy.

Goldberg and Rutkowski also designed modern tenements. Among the best examples are the building at 56 *Marszałkowska Street* (1935–1936) with the Imperial cinema belonging to the Kohn family, and the Pal tenement house (8 *Marszałkowska Street*; 1936–1937). On his own, Goldberg built a spacious tenement house for Maurycy Saidman at the junction of *Skolimowska* and *Chocimska* streets (1936–1937).

In terms of style, all of these residential buildings, with the sole exception of the Krzywickis’ villa, can be included in the trend of luxury modernism of the 1930s, with its characteristic materials (chiefly stone, cladding mainly in sandstone, clinker bricks) and fascination with the architecture of transatlantic liners. This is echoed, for example, by the portholes in the side elevations of the house at 34/36 *Walczyńskich St.* This puts Goldberg and Rutkowski in one category with the now more popular and more frequently mentioned artists such as Lucjan Korngold, Juliusz Żórawski, and the Bohdan Lachert and Józef Szanajca partnership.

Among Goldberg and Rutkowski’s designs known to us, only their first competition entries from the early 1920s are not fully in a modernist style. These are the designs presented in the two key competitions of the time, both for large public buildings: the building of the Provincial Office and the Silesian Parliament in Katowice (1923) and the headquarters of the National Museum in Warsaw (1924). In both of these, proposals presented by the two architects included forms that can be

described as “modernised classicism”, which answered the popular views of the era on the appearance of architecture (primarily, but not exclusively, the official one) in the reborn Poland. The classicising stylistics of these designs was accompanied by what appears to be a permanent feature in Goldberg and Rutkowski’s later work: a very good, functional interior layout.

Apart from the designs for the competitions for the Silesian Parliament and the National Museum, the two architects did not produce virtually any other concept for a monumental building or spatial complex, with the exception of two competition entries for the Saski Square (Piłsudski Square) from 1927 and 1935. It seems, especially with regard to the 1927 entry, that the main motivation behind their decision to enter the competition was their desire to introduce the then most modern architectural idea, the skyscraper, into the urban fabric of the centre of Warsaw. Perhaps their intention was for it to become a modern symbol of the capital, and probably also a symbol of the modernisation of the state. This interpretation may be supported by the fact that in their 1927 design, the architects wanted to make this building the seat of the Ministry of Public Works, to which, in their view, the country owed its progressive modernisation.

Yet while the Warsaw skyscraper (leaving aside the question of whether the idea of placing such an edifice in the historic heart of the city was apt) was, objectively speaking, of a relatively high architectural value, the skyscraper whose design was submitted by Goldberg and Rutkowski to the competition for the Postal Savings Bank headquarters at Plac Wolności in Poznań, must be regarded as an unsuccessful and oversized concept. The edifice was to be several storeys high and to occupy almost the entire length of the narrow plot allocated for it; with its planned height being three times that of the neighbouring buildings, this would have made it utterly overwhelm its surroundings.

From the very beginning of his professional activity, Maximilian Goldberg was interested in designing furniture; this, in fact, was common among avant-garde architects, of whom he was one. As early as 1919, he entered two designs – one on his own and one jointly with Henryk Oderfeld (1896–1944) – in a competition held by the Architects Club (Koło Architektów) concerning furniture for four interiors: the servants’ room, kitchen, guest room and children’s room. Both of these designs were purchased. In the later period, especially in the 1920s, when his career as an architect was still only budding, Goldberg and Rutkowski seem to have produced mainly interior designs, among which were the Warsaw office of the Mühsam company producing agricultural machines, as well as the Kodak shop at what was then 5 Napoleona Square/Moniuszki Street 1 (both completed ca. 1928) and the Primavera shop at 5 Bielańska Street in Warsaw (1931). Goldberg also designed furniture, such as fitted wardrobes, for the houses he built or restructured. Working in a factory during captivity in the Warsaw Ghetto, he was also involved in furniture-making. One of the career paths Goldberg had tried out in the early 1920s was film set design. He designed sets for two films directed by Wiktor Biegański: *Zazdrość* (1922) i *Otchłań pokuty* (1923), both now lost.

Around the mid-1930s, Goldberg began to develop his own theories regarding the aesthetics of architecture (above all, the notion of the “pulsation” or “vibration” in architecture) and the architect’s creative process. He included them in their most extensive form in notes written during the war, illustrated with small schematic sketches. After the war (ca. 1947–1948), these notes were being prepared for publication by Jan Białostocki under the title *Uwagi o teorii i praktyce architektury*. However, passages

from the compiled text appeared in print only in 1956, in the monthly magazine “Architektura”; the entire manuscript was unfortunately never published. The notes left by Goldberg focused on a few general groups of issues (developed by him at different levels): the psychology of architectural creativity, the general aesthetics of architecture, and the general problems of urban planning and the profession of an urban planner. Among the specific issues, Goldberg devoted much space to the history and metrology of furniture-making, and to a lesser extent focused on such problems as, for example, architectural and construction workmanship and interior finishing. It is beyond doubt that his aim was to create a complete architectural treatise (textbook), describing all issues related to the design of the human beings’ material environment: from the scale of furniture to urban planning.

A very large part of the archival material constituting Maximilian Goldberg’s legacy consists of more or less extensive bibliographical extracts covering several major topics, e.g. the history and theory of architecture, the history of philosophy, Polish history, and the *varsaviana*. Particularly noteworthy is the fact that Goldberg collected, under the heading “Women in the Visual Arts”, a considerable number of short biographies of a number of Polish and foreign female artists (from the fifteenth century to almost his own times). It can therefore be assumed that, in addition to his theoretical work, he was planning to produce some studies of a historical nature, including one devoted to women artists, which seems particularly worthy of interest.

#### BIOGRAPHICAL NOTE

Emilia Kiecko – a historian of art, assistant professor at the Institute of Art History at the University of Wrocław. She is the author of the book *Przyszłość do zbudowania. Futurologia i architektura w PRL* [A Future to Build. Futurology and Architecture in the People’s Republic of Poland] (2018) and co-editor of the study *Czuły modernizm. Społeczna historia Mistera Warszawy. 50 lat razem* [Tender Modernism. Social History of the Master of Warsaw. 50 Years Together] (2019). She has published several scholarly articles, mainly on the subject of twentieth-century Polish architecture and urban planning. Her research interests focus on the history and theory of modern architecture and urban planning, theory of the conservation of historical monuments, as well as the history and theory of video games.

#### NOTA BIOGRAFICZNA

Emilia Kiecko – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka książki *Przyszłość do zbudowania. Futurologia i architektura w PRL* (2018), współredaktorka opracowania *Czuły modernizm. Społeczna historia Mistera Warszawy. 50 lat razem* (2019). Opublikowała kilkanaście artykułów naukowych poświęconych przede wszystkim polskiej architekturze i urbanistyce XX w. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół historii i teorii architektury i urbanistyki nowoczesnej, teorii konserwacji zabytków, a także historii i teorii gier wideo.